

Werke der Musik und Literatur

Eine ontologische Untersuchung

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Christian Frefel

Angenommen im Frühjahrssemester 2015
auf Antrag der Promotionskommission:
Prof. Dr. Katia Saporiti
Prof. Dr. Hans-Johann Glock

Zürich, 2015

Vorwort

In dieser Dissertation konnte ich meine grosse Faszination für die musikalische und die literarische Kunst mit einem ebenso grossen Interesse für ontologische Fragestellungen verbinden. Unterstützt wurde mein Forschungsvorhaben durch ein Stipendium des Forschungskredites der Universität Zürich. Dafür bin ich dem Forschungskredit sehr dankbar.

Mein grösster Dank gilt Prof. Dr. Katia Saporiti. Katia Saporiti hat mich während mehrerer Jahre unermüdlich in meiner philosophischen Arbeit unterstützt und inspiriert. Sie hat mir insbesondere beigebracht, wie wichtig es ist, in einer kritischen Distanz zu etablierten philosophischen Debatten zu bleiben. Katia Saporiti hat auch durch unzählige aufschlussreiche Textkommentare wesentlich zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen. Mein besonderer Dank gilt zudem Prof. Dr. Hans-Johann Glock und den Teilnehmenden seiner Kolloquien für theoretische Philosophie. Ich durfte mehrere Male Auszüge aus meiner Dissertation im Rahmen dieser Kolloquien vorstellen und erhielt sehr viele hilfreiche Anregungen. Teile meiner Arbeit konnte ich auch an mehreren Fachtagungen in der Schweiz, Österreich und Grossbritannien präsentieren. Ich bin für jeden einzelnen Kommentar und jede Diskussion dankbar, die ich zu diesen Gelegenheiten führen durfte. Besonders danken möchte ich auch Sebastian und Peter, mit denen ich mich viele Male über meine Arbeit austauschen konnte. Schliesslich möchte ich an dieser Stelle meinem Bruder Dominik danken, der mir immer wieder Auswege aus philosophischen Sackgassen zeigte.

Zürich, Dezember 2015

Inhalt

1	Einleitung	
1.1	Die ontologische Untersuchung musikalischer und literarischer Werke	4
1.2	Der Untersuchungsgegenstand und die Vorgehensweise	12
1.3	Typen	15
1.4	Der Aufbau dieser Dissertation	20
 Teil 1: Die Kategorisierung von Werken		
2	Gruppen von Aufführungen	
2.1	Einleitung	25
2.2	Caplan und Matheson zur Natur von Werken	26
3	Koexistenz zu Spuren	
3.1	Einleitung	36
3.2	Tillman zur Natur von Werken	37
4	Künstlerische Schöpfungsakte	
4.1	Einleitung	42
4.2	Unerfüllte Absichten des Künstlers	44
4.3	Die Grundlage modaler Aussagen über Werke	50
5	Werke als Typen	
5.1	Einleitung	54
5.2	Typen: Eine nähere Betrachtung	56
5.3	Generelle Einwände gegen Typenthesen	67
5.4	Werke als Handlungsanweisungen	77
5.5	Werke als Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente bzw. Tonabfolgen	87
5.6	Einwände gegen die vorgeschlagene Typenthese	98
 Teil 2: Die Identität von Werken		
6	Eine nähere Untersuchung musikalischer Werke	
6.1	Einleitung	108
6.2	Auditive Merkmale, Korrektheitsbedingungen und Versionen	110
6.3	Instrumentation	122
6.4	Individuationsfaktoren über die auditiven Merkmale und die Instrumentation hinaus (I)	134

6.5	Individuationsfaktoren über die auditiven Merkmale und die Instrumentation hinaus (II): Inhalt	137
6.6	Die kausalen Wurzeln von Werkvorkommnissen	154
6.7	Der künstlerische Schöpfungsakt: Person und Zeitpunkt	156
6.8	Der Entstehungskontext und kontextabhängige ästhetische Eigenschaften	163
6.9	Modale Aussagen über Werke	173
7	Eine nähere Untersuchung literarischer Werke	
7.1	Einleitung	182
7.2	Korrektheitsbedingungen, Interpretationsweisen und Versionen	182
7.3	Individuationsfaktoren	184
7.4	Anforderungen an Vorkommnisse eines Werkes	188
8	Schluss	190
	Personen- und Stichwortverzeichnis	194
	Literaturverzeichnis	196

1 Einleitung

1.1 Die ontologische Untersuchung musikalischer und literarischer Werke

Eine anonym gebliebene Person hat im Jahr 2004 das Werk *Garçon à la pipe* von Picasso für den beispiellosen Betrag von 104 Millionen US-Dollar erworben. Dieser aussergewöhnliche Kauf betraf nichts anderes als einen physischen Gegenstand, eine bemalte Leinwand genau genommen. Weil *Garçon à la pipe* ein Kunstwerk ist, würden wir den entsprechenden Vorgang normalerweise ohne zu zögern als den Kauf eines Kunstwerks beschreiben. Glaubt man aber Philosophen wie Collingwood (1938, 125-153), Lewis (1946, 468-478) und Currie (1985) kann der Kauf eines physischen Gegenstandes streng genommen höchstens der Kauf eines Exemplars oder einer Verkörperung eines Kunstwerks sein und niemals der Kauf eines Kunstwerks selbst. Denn ihrer Meinung nach sind Kunstwerke, auch diejenigen, die wir „Gemälde“ nennen, *immaterielle* Dinge. Collingwood (1938, 139f.) beispielsweise ist der Meinung, Kunstwerke seien Vorstellungen, die wir unter anderem durch die Wahrnehmung bestimmter bemalter Leinwände bilden. Eine bemalte Leinwand ist seiner Ansicht nach nicht etwas, das dazu geeignet ist, ein Kunstwerk zu sein. Wahrscheinlich würde die Person, die wir als „Käuferin von *Garçon à la pipe*“ beschreiben, aber erstaunt protestieren, konfrontierte man sie mit der Behauptung, sie habe bloss eine Verkörperung von Picassos Werk erstanden und nicht das Werk selbst. Unsere normale Redeweise über Gemälde scheint zu implizieren, dass wir es bei einem Kunstwerk wie *Garçon à la pipe* mit einem physischen Gegenstand zu tun haben, den man zum Beispiel kaufen, transportieren oder übermalen kann.

Die Frage, ob Gemälde physische Dinge oder immaterielle Entitäten sind, ist eine Frage nach dem ontologischen Status von Gemälden. Der ontologische Status von Gemälden ist ein Gegenstand der philosophischen Disziplin *Kunstontologie*. Die Kunstontologie beschäftigt sich mit der Ontologie von Werken der *schönen Künste*. Diese Dissertation ist kunstontologischen Fragen gewidmet. Behandelt wird allerdings nicht der Fall der Malerei, der hier nur als einführendes Beispiel diene. Ich werde mich im Folgenden auf den ontologischen Status von Werken der Musik und Literatur konzentrieren.

In den meisten Fällen gibt es keinen physischen Gegenstand, der naheliegenderweise mit einem Werk der Musik oder Literatur identifiziert werden könnte. Einerseits scheinen Werke dieser Künste in der physischen Welt verankert zu sein. Denn insbesondere für unser Interesse an musikalischen Werken ist es von grosser Bedeutung, dass sie sinnlich wahrgenommen (gehört) werden können. Andererseits scheinen Werke der Musik und Literatur von der physischen, sinnlich wahrnehmbaren Welt losgelöst als Abstrakta zu existieren. Wie ist dies zu verstehen? In welcher Form existieren musikalische und literarische Werke? Diese Fragen

werden im Folgenden adressiert werden. Mit Patzig (1981, 108) kann man sagen, dass das Thema dieser Arbeit die Verortung musikalischer und literarischer Werke im „Inventar der Welt“ ist.

Auf den ontologischen Status von Werken anderer Künste werde ich nicht mehr explizit eingehen. Es ist aber zu erwarten, dass sich einige der Resultate meiner Arbeit zum Teil beispielsweise auf die ontologische Untersuchung von Filmen und Performance-Kunstwerken übertragen lassen.

Wie die folgende Untersuchung ergeben wird, ist die Frage nach dem ontologischen Status von musikalischen und literarischen Werken in einer alles anderen als offensichtlichen Art und Weise zu beantworten. Gleichzeitig muss aber Werken dieser Künste kein Status zugeschrieben werden, der ausschliesslich ihnen zukommt, wie das z. B. Mag Uidhir (2012) erwägt. Die Musik und die Literatur mögen besondere, kulturell sehr bedeutsame Rollen einnehmen, die nur sie einnehmen können. Musikalischen und literarischen Werken kommt aber ein ontologischer Status zu, den sie etwa weitgehend mit sprachlichen Entitäten (Wörtern, Sätzen), Erfindungen und Tierarten teilen: Ich werde die Ansicht verteidigen, dass die meisten Werke der Musik und Literatur, ebenso wie die genannten Entitäten, abstrakte *Arten* sind.¹ Zu existieren, bedeutet für ein musikalisches oder literarisches Werk, Exemplare zu haben oder Exemplare haben zu können. Ein Werk der Musik oder Literatur ist in der Regel eine Art. Diese These mag überraschen. Es ist klar, dass man Werke zu Arten zusammenfasst, indem man bspw. davon spricht, diese oder jene Romane gehörten zur Gattung des Kriminalromans. Was ist aber genau unter der Behauptung zu verstehen, dass Werke *selbst* Arten sind? Und welche Exemplare haben diese Arten? Die vorliegende Dissertation wird Aufschluss über diese Fragen geben.

Nur einige wenige musikalische Werke sind möglicherweise keine Arten, sondern konkrete Ereignisse.² Es wird sich allerdings als schwierig erweisen, zu diesen möglichen Ausnahmen klar Stellung zu beziehen. Wenigstens die meisten musikalischen Werke und alle literarischen Werke sind jedenfalls Arten bestimmter Dinge. Im ersten Teil dieser Dissertation werde ich darlegen, warum musikalische und literarische Werke in aller Regel als Arten zu verstehen sind. Im zweiten Teil werde ich mich auf die Frage konzentrieren, wodurch sich die Exemplare eines bestimmten Werks auszeichnen. In diesem zweiten Teil wird mindestens eine Annäherung an die Individuationsbedingungen (Wodurch hebt sich ein bestimmtes

¹ Man mag an dieser Stelle bezweifeln, dass zum Beispiel Tierarten Abstrakta sind. Wir sagen doch zum Beispiel von einer Tierart, dass sie an diesen oder jenen Orten lebt. Wie kann aber etwas, das an bestimmten Orten im Raum lebt, abstrakt sein? Ich werde diese Frage bzw. diesen Zweifel im Folgenden noch ausführlich erläutern (vgl. insb. Abschnitt 5.2).

² Damit meine ich insbesondere aufführbare, aber nicht *mehrmals* aufführbare Werke. Ich werde im Abschnitt 2.2 auf diesen Sonderfall eingehen.

Werk von anderen Werken ab?) bzw. an die Identitätsbedingungen (Unter welchen Bedingungen ist ein Werk W1 identisch mit einem Werk W2?) von Werken möglich sein.³ Mit den Ausdrücken „Individuationsbedingungen“ und „Identitätsbedingungen“ sind im Folgenden ausdrücklich *nicht* die Bedingungen der Identität eines Dings über mögliche Welten hinweg gemeint. Die Identitätsbedingungen eines Werkes W1 sagen nur etwas darüber aus, unter welchen Bedingungen W1 *faktisch* mit einem Werk W2 identisch ist.⁴ Ich verwende andere Ausdrücke, um über die Identität von Werken über mögliche Welten hinweg zu sprechen. Die Rede von „möglichen Welten“ wähle ich in dieser Dissertation aus reiner Bequemlichkeit, um mich auf mögliche kontrafaktische Situationen zu beziehen. Wenn X in einer möglichen Welt der Fall ist, dann ist X entweder tatsächlich der Fall oder hätte der Fall sein können. Insbesondere impliziere ich mit der Rede von „möglichen Welten“ nicht, dass mögliche Welten real sind oder Ähnliches.

Im Folgenden beziehe ich mich hauptsächlich auf die Bedingungen *synchroner* Identität von Werken und gehe nur am Rande auf die Frage der diachronen Identität von Werken ein. Ob sich Werke verändern können und, wenn ja, unter welchen Bedingungen und wie stark, lasse ich weitgehend offen (vgl. zur Veränderbarkeit von Werken: Ingarden 1931, 367ff.; Wellek & Warren 1949, 156f.; Rohrbaugh 2003).

Was soll im Folgenden genau erreicht werden? Was genau ist eine ontologische Untersuchung? Eine Untersuchung von etwas in ontologischer Hinsicht zielt auf die Beantwortung der Frage, in welche sehr allgemeinen, „ontologisch“ genannten, Arten dieses Etwas einzuordnen ist.⁵ Oft werden diese ontologischen Arten „Kategorien“ genannt. Ich werde mich an diesen Sprachgebrauch halten und „Kategorie“ synonym zu „ontologische Art“ verwenden. Kategorien sind oberste, höchste Arten (Meixner 1994, 375 & 2004, 18ff.). Eine Kategorie ist nicht in jedem Fall eine *allerhöchste* Art. Wenn eine Art A eine Kategorie ist und A* eine Unterart von A, kommt auch A* dafür infrage, eine Kategorie zu sein. Die Grenze zwischen ontologischen Arten und gewöhnlichen Arten kann nicht scharf gezogen werden (Meixner 2004, 19).

Indem man ein Ding einer bestimmten Kategorie zuordnet, sagt man etwas über die basalen Existenzbedingungen dieses Dings aus. Wenn zum Beispiel zwei Dinge existieren, insofern

³ Möglicherweise kann man sich an informative Identitäts- und Individuationsbedingungen bloss *annähern*, wie das z. B. Goehr (1992, 97) in Bezug auf musikalische Werke behauptet.

⁴ „Answers to individuation questions concern the identity and distinctness of items within a single possible world.“ Rohrbaugh (2005, 211)

⁵ Ein ausführlicher Versuch, den Ausdruck „ontologische Art“ zu definieren, findet sich z. B. bei Westerhoff (2002).

Wenn ich im Folgenden von der ontologischen Einordnung von etwas spreche, mag das sich das übrigens manchmal so anhören, als ob wir eine *Wahl* hätten, wie Dinge ontologisch einzuordnen sind. Das ist aber natürlich nicht gemeint.

sie räumlich ausgedehnt sind, dann sind sie, in der einen oder anderen Weise, ontologisch gleichartig. Manchmal werden Kategorien als diejenigen Arten verstanden, die auf einer basalen Ebene unser Sprechen und Denken ordnen. Aristoteles, sozusagen der Vater der Ontologie, fragte sich in seiner *Kategorienschrift*, was, möglichst allgemein gesagt, überhaupt von etwas ausgesagt werden kann und, umgekehrt, von was überhaupt etwas ausgesagt werden kann. Kant wiederum begab sich in seiner *Kritik der reinen Vernunft* auf die Suche nach „Kategorien“⁶, die er als Begriffe versteht, die jedes erkenntnisfähige Wesen besitzen muss, um überhaupt als erkenntnisfähig gelten zu können. Kant verneinte zwar, dass er eine *ontologische* Untersuchung führt (*Kritik der reinen Vernunft* A247/B303). Seiner Meinung nach lassen sich die Dinge nur so beschreiben, wie sie für uns erscheinen und nicht, wie sie an sich sind. Die Ontologie ziele hingegen auf Letzteres. Ich werde allerdings die Ausdrücke „Ontologie“ bzw. „Kategorie“ im Folgenden in einem weiteren Sinne verwenden. Wenn ich von einer ontologischen Untersuchung von musikalischen und literarischen Werken spreche, dann meine ich eine Untersuchung der Natur dieser Werke unabhängig davon, ob ihnen diese an sich zukommt oder nur als Objekte erkenntnisfähiger Subjekte. Dieser letzteren Frage werde ich mich nicht widmen. Wenn ich in dieser Dissertation behaupte, dass Werke ontologisch so-und-so beschaffen sind, dann lasse ich damit offen, ob sie im Kantschen Sinne *an sich* so-und-so beschaffen sind oder nicht.

Ein weiteres wichtiges Merkmal einer Einordnung von etwas in ontologische Kategorien besteht darin, dass diese Tätigkeit auf eine Untersuchung des Seienden beschränkt ist bzw. auf den Bereich desjenigen, dessen Existenz nicht bereits *a priori* ausgeschlossen werden kann. Zum Beispiel nehmen Vertreter einer „Ereignisontologie“ (Zemach 1970, 233) an, dass es Ereignisse gibt. Unter einer „Ereignisontologie“ versteht Zemach ein bestimmtes System ontologischer Kategorien. Wer ein bestimmtes System ontologischer Kategorien verteidigt, erhebt damit den Anspruch, mit diesem System das Seiende *vollständig* zu klassifizieren. Vertreter einer Ereignisontologie nehmen also an, *jedes* Seiende lasse sich als Ereignis verstehen. Wer eine Ereignisontologie vertritt, glaubt, in einer vollständigen Auflistung alles Seienden brauche man nur auf Ereignisse Bezug zu nehmen. Es steht einem Vertreter einer bestimmten Ontologie bzw. eines bestimmten Systems ontologischer Kategorien aber frei, anzunehmen, dass es noch weitere, gleichermassen berechnigte Kategoriensysteme gibt, die auf andere ontologische Begriffe zurückgreifen.

⁶ Das Verhältnis von Kants Rede von „Kategorien“ oder „Verstandesbegriffen“ zu meiner Rede von Kategorien im Sinne höchster Arten von Seiendem ist nicht offensichtlich. Es ist mir hier nicht möglich, dieses Verhältnis zu klären; wir können aber festhalten, dass nach Kant, grob gesagt, die einzige Möglichkeit, sich einen sinnvollen, kohärenten Begriff von höchsten Arten zu machen, darin besteht, die höchsten Arten als höchste, allgemeinste Begriffe zu verstehen, die jeden Denkakt, jedes Urteilen, immer schon „formen“.

Ich gehe von der Existenz derjenigen sehr allgemeinen Arten aus, die durch unser Alltagsverständnis und unsere besten nicht-philosophischen Theorien offenbar anerkannt werden. Weil wir zum Beispiel Aussagen der Form „Es gibt viele Eigenschaften, die sowohl X als auch Y zukommen“ für wahr halten und „Eigenschaft“ eine sehr allgemeine Art benennt, gibt es die Kategorie *Eigenschaft*. Quine (1960, 206ff.; 238ff.) nimmt beispielsweise an, man müsse nach philosophischer Reflexion zum Schluss kommen, dass es keine Eigenschaften gibt. „Eigenschaft“ benennt daher nach Quine keine Kategorie. Ich werde an dieser Stelle keine Auseinandersetzung mit Quine oder anderen „Gegnern“ von Eigenschaften führen können. Dies würde zu weit führen. Ich verweise auf Carnap (1950) und Searle (1969, 106–112), gemäss denen Fragen der Form „Gibt es Dinge der sehr allgemeinen Art X?“ jeweils zu bejahen sind, wenn wir im Rahmen unseres Alltagsverständnisses oder im Rahmen unserer nicht-philosophischen Theorien wenigstens auf den ersten Blick die Existenz von Dingen dieser Art anzunehmen scheinen.

Auch wenn das, was ich im Folgenden „Kategorie“ nenne, gar nicht in jedem Fall eine Kategorie ist, weil in manchen Fällen prinzipiell nichts existieren kann, das zu dieser „Kategorie“ gehört, bleibt das Folgende doch eine Untersuchung der Natur musikalischer und literarischer Werke. Es mag sich dann vielleicht herausstellen, dass es gar keine Werke dieser Künste gibt (und geben kann), wie dies z. B. Cameron (2008) explizit von Musikstücken behauptet. Das wäre aber für die folgende Untersuchung kein grundsätzliches Problem. Sie müsste dann einfach als Untersuchung der Natur von etwas zu verstehen sein, was es gar nicht gibt (und geben kann). Etwas zu untersuchen, was es nicht gibt, ist grundsätzlich problemlos möglich. Denn eine philosophische These, wie diejenige, dass es keine musikalischen Werke gibt, wird ja gerade auf einer bestimmten Klassifizierung von musikalischen Werken basieren.

Im Vordergrund meiner Untersuchung musikalischer und literarischer Werke steht insbesondere die Kategorisierung von Werken als Universalien. Werke der Musik und Literatur gehören zur Kategorie *Universalie*. Von Universalien zu unterscheiden sind Einzeldinge. Die Einteilung des Seienden in Einzeldinge und Universalien ist erschöpfend. Was es gibt und keine Universalie ist, ist ein Einzelding. Typische Universalien sind *Gemeinsamkeiten* zweier oder mehrerer Dinge bzw. Hinsichten, in denen zwei oder mehrere Dinge eins sein können (vgl.: Armstrong 1989, 1–7). Ich werde diese Begriffsbestimmung unten noch etwas präzisieren. Zwei Dinge können einander in drei verschiedenen Hinsichten gleich sein: Sie können einander gleich sein, insofern sie beide einer bestimmten Art angehören, insofern ihnen eine bestimmte Eigenschaft zukommt oder insofern sie Relata einer bestimmten Relation sind (Loux 2001, 3). Alle und nur Arten, Eigenschaften und Relationen sind Universalien.

Was die Begriffe der Eigenschaft und Relation angeht, orientiere ich mich an Künne (2007, 328–352).⁷ Wir schreiben einem Subjekt mit fast jedem logisch einfachen einstelligen bzw. mehrstelligen Prädikat eine Eigenschaft bzw. Relation zu, wenn wir das Prädikat dazu verwenden können, eine wahre Aussage zu bilden.⁸ Ich verstehe unter Prädikaten hier Prädikate im engeren Sinne und damit solche Ausdrücke, die wir dazu verwenden, um etwas über das logische Subjekt der jeweiligen Aussage zu sagen (Wolterstorff 1970, 28). Dies trifft nicht auf alle grammatischen Prädikate zu. Das grammatische Prädikat „... regnet“ im Satz „Es regnet“ zählt zum Beispiel wahrscheinlich nicht als Prädikat im engeren Sinne (ebd., 29).

Mein Begriff der Art ist ähnlich weit wie meine Begriffe der Eigenschaft und Relation. Ich halte mich an Wolterstorff (1970, 239), gemäss dem es mindestens zu jeder Eigenschaft, ein A zu sein, eine Art A gibt, für die gilt, dass die Exemplare dieser Art gerade diejenigen Dinge sind, welche das Prädikat „... ist ein A“ erfüllen.⁹ Es gibt aber nur insofern zu jeder Eigenschaft, ein A zu sein, eine Art A, als es zum Beispiel auch die Art *Brontosaurier* gibt. Es ist klar, dass es in einem gewissen Sinn den Brontosaurier, d. h. diese Art, nicht mehr gibt. Der Brontosaurier ist ausgestorben; er existiert nicht mehr. In einem anderen, einem zeitlosen, Sinn gibt es diese Art aber, im Gegensatz zur „Art“ *Ghzujnosaurier*. Diese „Art“ gibt es nicht. Anders gesagt benennt der Ausdruck „Brontosaurier“, im Gegensatz zum Ausdruck „Ghzujnosaurier“, eine Art. Der Ausdruck „die (Dinosaurier-)Art *Brontosaurier*“ ist Teil unserer Sprache und in diesem, aber nur in diesem, Sinne gibt es diese Art.¹⁰ Nur in diesem Sinn gibt

⁷ Im Folgenden verwende ich manchmal auch den Ausdruck „Merkmal“, wenn ich von Eigenschaften spreche.

⁸ Existenzprädikate („... gibt es“, „... existiert“ usw.) drücken möglicherweise keine Eigenschaften aus. Dasselbe gilt für Prädikate wie „... ist identisch mit sich selbst“. Das Zuschreiben einer bestimmten Eigenschaft zu X ist das Beantworten von Fragen der Form „Was ist X?“ oder „Wie ist X?“. Es ist unklar, ob man mit Existenzaussagen oder mit Aussagen der Form „... ist identisch mit sich selbst“ auf Fragen dieser Form antworten kann.

⁹ Es ist nicht klar, ob Wolterstorff z. B. auch das „Art“ („kind“) nennen würde, was durch Massnomina wie „Schnee“ bezeichnet wird. Allerdings ist das hier auch nicht weiter relevant.

¹⁰ Ich gehe an dieser Stelle nicht näher der Frage nach, ob wir mit der wahren Aussage „Es gibt eine Dinosaurierart namens «Brontosaurier»“ bloss etwas über den Ausdruck „Brontosaurier“ sagen (nämlich dass er einen Sinn hat) und nichts über die Art selbst. Letzteres würde möglicherweise Wittgenstein behaupten wollen, vgl. §58 seiner *Philosophischen Untersuchungen*. „Rot existiert“ ist nach Wittgenstein entweder als Satz aufzufassen, mit dem wir etwas über die Bedeutung des Wortes „rot“ sagen oder dann als Satz, mit dem wir die Existenz von roten Dingen behaupten. Wird dieser Satz im ersteren Sinn verstanden, dann „redet“ er nach Wittgenstein nicht „von der Farbe“, sondern vom „Gebrauch des Wortes «rot»“. Vgl. auch: Glock 2002, 254.

Die Annahme ist verlockend, dass sich die zweite Weise von der Existenz von Arten zu sprechen, ausschliesslich auf die Frage bezieht, ob Arten Exemplare haben oder nicht. Tatsächlich scheint „Den Brontosaurier gibt es nicht mehr“ gerade darum wahr zu sein, weil es keine Brontosaurier mehr gibt. Wie ich aber in den Abschnitten 5.2 und 5.6 erläutern werde, kann eine Art u. U. auch existieren, ohne dass sie Exemplare hat. Insbesondere sind gerade Musikstücke und literarische Werke solche Arten, die existieren können, ohne Exemplare zu haben.

es zu jeder Eigenschaft, ein A zu sein, eine Art.¹¹ Diese Unterscheidung von zwei Redeweisen darüber, dass es eine bestimmte Art A gibt, wird im weiteren Verlauf dieser Dissertation noch an einigen Stellen eine Rolle spielen.

Man mag sich fragen, warum Arten zusätzlich neben Eigenschaften zu den Universalien gezählt werden sollen. Denn man kann von den Exemplaren einer Art einfach sagen, sie seien geeint durch die Eigenschaft, ein Exemplar dieser Art zu sein. Allerdings lässt sich natürlich auch sagen, dass sie eins sind, weil sie einer bestimmten Art angehören und es ist eine offene Frage, auf die ich in Abschnitt 5.5 kurz eingehen werde, ob wir damit *nichts anderes* machen, als zwei Dingen dieselbe Eigenschaft zuzuschreiben. Bevor wir diese Frage nicht geklärt haben, sollten wir damit fortfahren, Arten und Eigenschaften als zwei Sorten von Universalien aufzufassen.

Die oben getroffene Annahme, dass *jede* Eigenschaft eine Universalie ist, hat zur Konsequenz, dass auch solche Eigenschaften Universalien sind, die bloss einem einzigen Ding zukommen können. Zum Beispiel ist auch die Eigenschaft, eine gerade Primzahl zu sein, eine Universalie. Ich greife daher nicht auf den klassischen aristotelischen Universalienbegriff zurück, nach dem nur das eine Universalie ist, was „von mehreren Gegenständen ausgesagt werden kann“.¹² Arten, Eigenschaften und Relationen kommen als solche mindestens in einem schwachen Sinn dafür *infrage*, zwei oder mehrere Dinge zu einen. In diesem Sinne dafür *infrage* zu kommen, mehrere Dinge zu einen, genügt dafür, eine Universalie zu sein (Lowe 2006, 76f.). Das ist für das Folgende relevant, weil damit offen gelassen wird, ob auch solche Werke Arten sind, die höchstens ein Exemplar haben können.

Mein Artbegriff schliesst nicht aus, dass Dinge nur vermöge einer Familienähnlichkeitsrelation, die zwischen ihnen besteht, zu einer bestimmten Art gehören (vgl. z. B.: Loux 1998, 43). Zwei Dinge können z. B. mit einem Prädikat wie „... ist ein Spiel“ einer Art zugeordnet werden können, unabhängig davon, ob dieses Prädikat vollständig analysierbar ist.¹³ Zwei Dinge können also auch dann gemeinsam einer bestimmten Art zugeordnet werden, weil sie dieses oder jenes Prädikat erfüllen, wenn es keine informative Antwort auf die Frage gibt,

¹¹ Weil es auch zu den Prädikaten „... ist eine Universalie“ und „... ist eine Art“ jeweils eine Art gibt, führt das zur absurd anmutenden Konsequenz, dass die Art *Universalie* eine Oberart der Art *Art* (sic) ist. Das ist aber nur auf den ersten Blick eine absurde Konsequenz, denn die Arten selbst müssen in einem Kategoriensystem auch irgendwo eingeordnet werden können.

¹² *Peri Hermeneias* 7, 17a39. In: Aristoteles - *Hermeneutica oder Lehre vom Urtheil*. Übersetzt von J. H. Kirchmann. Leipzig: Erich Koschny, 1876.

Wenn man, wie Meixner (2004, 85), annimmt, Arten könnten überhaupt nicht von Dingen „ausgesagt“ werden, dann gilt noch nicht einmal, dass eine Universalie in jedem Fall etwas ist, das von etwas „ausgesagt“ werden kann.

¹³ Griffin (1974, 640) spricht in diesem Zusammenhang von „family resemblance universals“.

worin sich die Dinge, denen dieses Prädikat zukommt, von allen anderen Dingen abheben.¹⁴ Musikstücke und literarische Werke sind möglicherweise gerade solche Arten.

Nehmen wir an, dass der Begriff des Spiels, wie Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen* §66f.) das vermutet, ein Familienähnlichkeitsbegriff ist. Unter dieser Annahme mag man sagen wollen, Spiele verbinde nichts, was sie zu Spielen macht und der Ausdruck „Spiel“ könne daher keine Universalie bezeichnen. Allerdings haben Spiele insofern trivialerweise eine Gemeinsamkeit, die nur sie verbindet, als sie Spiele sind. Der Universalienbegriff, den ich verwende, geht von diesem maximal anspruchslosen Sinn aus, gemäss dem zwei Dinge eine Gemeinsamkeit haben können. Auch wenn das Prädikat „... ist ein Spiel“ bloss eine Familienähnlichkeit ausdrückt, handelt es sich, nach meinem Eigenschaftsbegriff, hier um eine Eigenschaft, die ihre Instanzen durch eine Familienähnlichkeit „zusammenhält“.¹⁵

Ich habe oben erwähnt, eine Universalie sei eine Art, eine Eigenschaft oder eine Relation. Arten, Eigenschaften und Relationen sind allerdings nicht nach jedem zur Debatte stehenden Verständnis derselben Universalien. Dass sie Universalien sind, muss erst gezeigt werden. Ist beispielsweise die biologische Art *Panthera Tigris* eine Universalie? Zwei Tiger sind hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu dieser Art eins und daher scheint es sich nach der obigen, lose auf Armstrong basierenden, Begriffsbestimmung bei *Panthera Tigris* um eine Universalie zu handeln. Die obige Bestimmung des Universalienbegriffs war allerdings noch zu ungenau. Wenn, wie manchmal vermutet wird (vgl. Abschnitt 5.2), mit der Artbezeichnung „Tiger“ zum Beispiel die Gesamtheit aller Tiger, also ein diskontinuierlicher physischer Gegenstand, benannt wird, dann handelt es sich beim Tiger nicht um eine Universalie. Eine Universalie eint Dinge auf eine Weise, die nicht auf eine Relation zu reduzieren ist, die auch zwischen anderen Dingen als Universalien und ihren Instanzen bestehen kann.¹⁶ Einige Teil-Ganzes-Relationen bestehen offensichtlich nicht zwischen Universalien und ihren Instanzen. Daher *kann* sich eine Universalie zu ihren Instanzen auch nicht wie ein Ganzes zu seinen Teilen verhalten. Insbesondere sind Universalien auch keine Klassen (Mengen), wenn darunter Entitäten zu

¹⁴ Nach Armstrong (1989, 86) bspw. können zwei Dinge nicht bloss aufgrund der Tatsache, dass sie durch eine Familienähnlichkeit verbunden sind Instanzen derselben Universalie sein,.

¹⁵ Instanzen einer Eigenschaft/Relation/Art sind diejenigen Dinge, denen diese Eigenschaft zukommt/die Relata dieser Relation sind/die Exemplare dieser Art sind, unter der Annahme, dass es sich bei den entsprechenden Eigenschaften/Arten/Relationen um Universalien handelt (vgl. zu Letzterem die gleich folgende Bemerkung im Text). Instanzen *instantiieren* Universalien. Lowe (2006, 77) scheint den Begriff der Universalie so zu bestimmen, dass eine Universalie gerade das ist, was Instanzen haben kann. Wie Strawson (1953–4, 32) aber richtig bemerkt, hat diese Begriffsbestimmung keine Erklärungskraft. Was „Instanz“ bedeutet, kann nur erläutert werden, wenn man den Begriff der Universalie bereits voraussetzt.

¹⁶ Nach Sokrates „nimmt“ eine Universalie diejenigen Dinge, die sie eint, „in sich auf“. „Etwas in sich aufnehmen“ darf hier aber natürlich nicht so verstanden werden wie im Satz „Dieser Schwamm nimmt Wasser in sich auf“. Vgl. Platons *Parmenides* 131a. In: Platon - *Sämtliche Werke* 4. Übersetzt von F. Schleiermacher, herausgegeben von W.F. Otto, E. Grassi & G. Plamböck. Hamburg: Rowohlt, 1993.

verstehen sind, von der die Mengenlehre handelt (Loux 1998, 83ff.). Diesbezüglich weiche ich unter anderem von Quines Universalienbegriff ab, unter den auch Klassen (Mengen) fallen (Quine 1963, 114). Sind denn aber Arten, Eigenschaften und Relationen in diesem Sinn wirklich Universalien? Diese Frage ist zu bejahen. In Abschnitt 5.2 werde ich mich mit ihr, wenigstens in Hinblick auf Arten, näher beschäftigen.

Zwei mögliche Missverständnisse müssen an dieser Stelle noch adressiert werden. Im Folgenden geht es, erstens, nicht darum, eine *Definition* der Ausdrücke „Werk der Literatur“ und „Werk der Musik“ zu geben. Ich werde zum Beispiel nicht oder nur sehr am Rande auf die Frage eingehen, was ein literarisches Werk von einer technischen Gebrauchsanleitung unterscheidet, oder unter welchen Bedingungen eine Gebrauchsanleitung zu einem literarischen Werk wird.¹⁷ Ein Versuch, solche Fragen zu beantworten, würde den Rahmen dieser Arbeit deutlich sprengen. Eine ontologische Untersuchung ist keine, die auf Merkmale abzielt, welche das untersuchte Objekt gegenüber allen anderen Dingen auszeichnen. Mein Vorhaben ist bescheidener. Insofern ich mich den Individuations- und Identitätsbedingungen von Werken annähern werde, wird die folgende Untersuchung über die elementare ontologische Fragestellung hinausgehen. Aber ich werde nicht dazu kommen, zu sagen, wodurch sich musikalische oder literarische Werke als solche gegenüber allen anderen Dingen auszeichnen. Ich werde zudem, zweitens, höchstens sehr am Rande auf die Frage eingehen, was Kunst ist. In meinem Fokus stehen nicht nur Kunstwerke im engeren Sinne, sondern Werke der Musik und Literatur überhaupt.

1.2 Der Untersuchungsgegenstand und die Vorgehensweise

Meine Arbeit ist auf eine Untersuchung *aller* Werke der Musik und Literatur gerichtet. Die folgenden Überlegungen betreffen Werke unabhängig davon, ob sie tatsächlich existieren oder bloss vorstellbar sind, unabhängig davon, aus welcher Epoche oder von welchem Erdteil diese Werke stammen, welcher künstlerische Wert ihnen zugemessen wird, welche Rolle sie in der Kunstgeschichte einnehmen usw. Trotzdem muss beachtet werden, dass Musik und Literatur in einer Vielzahl von unterschiedlichen, vielleicht von mir nicht immer überblickten, Stilen und Praxen existieren und existieren können. Es ist daher möglicherweise nicht zu vermeiden, dass die Anwendung meiner Überlegungen auf mir unbekannte und ungewohnte Stile und Praxen einige Ungenauigkeiten mit sich bringt.

¹⁷ Literarische Werke und Gebrauchsanleitungen unterscheiden sich insbesondere nicht darin, dass literarische Werke *fiktional* sind. Denn es gibt nicht-fiktionale literarische Werke: Biografien, Essays, Reiseleratur usw.

Insofern ich meine Untersuchung auf alle oder möglichst alle musikalischen und literarischen Werke ausweite, und z. B. insbesondere auch avantgardistische Schöpfungen einbeziehe, hebt sich diese Dissertation vom Gros der bisherigen musik- und literaturontologischen Literatur ab. Oft wurden musik- und literaturontologische Untersuchungen bisher bloss an „zentralen“ Fällen wie dem klassischen Roman oder Werken der abendländischen klassischen Musik durchgeführt.¹⁸ In neuerer Zeit ist vermehrt Kritik an dieser relativ beschränkten Perspektive gewachsen (vgl.: Davies 2001; Howell 2002b; Kania 2006). Diese Dissertation verfolgt den Anspruch, dieser Kritik gerecht zu werden. Die Berücksichtigung von avantgardistischen Sonderfällen wird insbesondere darum von Bedeutung sein, weil sie ein besseres Verständnis der „zentralen“ Fälle von musikalischen und literarischen Werken ermöglicht.

Der Begriff des Werkes, auf den ich zurückgreife, ist relativ breit gefasst. Zum Beispiel verstehe ich, im Gegensatz zu Strohm (2000, 141), auch Kinderlieder als musikalische Werke. Nach Strohms Terminologie sind Kinderlieder „Musikstücke“ („pieces“), aber keine „Werke“ („works of music“). Es mag es zutreffen, dass etwa auch Jazz-Standards nicht unter den „traditionellen Werkbegriff“ fallen (Feige 2014, 35). Aber wir sprechen alltagssprachlich regelmässig von Jazz-Standards als „Stücken“, „Werken“ usw. Das reicht hin, um unter meinen breiten Werkbegriff zu fallen. Beispielsweise folge ich auch nicht Hanslicks (1854, 148) Auffassung, Töne seien „die Grundbedingungen aller Musik“. Unter den modernen musikalischen Werkbegriff kann zweifellos auch etwas fallen, was nicht aus Tönen, im engeren Sinne, besteht.¹⁹ Auf die Frage, ob und, wenn ja, unter welchen Bedingungen zum Beispiel Cover-Versionen, Transkriptionen, Remakes, Remixes oder Übersetzungen von Werken jeweils eigenständige Werke sind, werde ich noch zu sprechen kommen. Allerdings werde ich, dies muss hier schon vorausgeschickt werden, diese Frage nur vage beantworten können.

Ich nehme an, dass unsere weiten, modernen Werkbegriffe oft auch Gebilde einschliessen, die selbst aus Werken bestehen: Anthologien literarischer Stücke bzw. Suiten, das profane Medley, musikalische Zyklen, Musikalben oder Werke wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier*. Auch wenn man aber solche Gebilde nur in einem sekundären Sinn „Werk“ nennen möchte,

¹⁸ Bruno (2006, 355) bemerkt zum Fall der Musik: „Many philosophers of music take «musical work» to refer paradigmatically, or even exclusively, to the fully notated «classical» composition of Western culture (...)“ Exemplarisch dazu Cameron (2008, 296Fn3): „As is common in this debate, I am confining my attention to works of Western classical music.“

¹⁹ Ich werde in dieser Dissertation einige Male auf Musik eingehen, die aus (bearbeiteten) Alltagsgeräuschen besteht. Solche Stücke sind normalerweise nicht aus Elementen aufgebaut, die Hanslick „Töne“ nennen würde. Auch nicht aus Tönen im engeren Sinne bestehen zum Beispiel viele Stücke moderner elektronischer Musik (besonders deutlich nicht-tonal sind z. B. Werke des *Dark Ambient*-Genres). Dasselbe gilt etwa auch für Werke des *Noise*-Genres.

Meine Rede von „nicht-tonaler“ Musik ist hier übrigens nicht zu verwechseln mit einem Bezug auf das, was gemeinhin „atonale“ Musik genannt wird. Die atonale Musik besteht natürlich sehr wohl aus Tönen im engeren Sinne.

ist das für das Folgende nicht von Relevanz. Es ist für das Folgende zum Beispiel auch nicht oder nur sehr am Rande von Relevanz, ob nur die *ganze* Musik einer Oper als Werk aufgefasst wird oder ob auch Teilen davon der Werkstatus zukommt.

Gegenstand meiner Untersuchung ist genau das, was wir oder ein hinreichend grosser Anteil von uns, unter Kenntnis der Umstände, „Werk“, „Musikstück“, „Roman“, „Gedicht“ usw. nennen würden. „Wir“, das sind die Personen, die an der zeitgenössischen, abendländischen musikalischen oder literarischen Praxis als Rezipienten oder Produzenten teilnehmen. In Bezug auf die Musik wird vielfach darauf hingewiesen, dass unser Begriff des Werks nicht überall und zu jeder Zeit in musikalischen Praxen eine bedeutende Rolle oder überhaupt eine Rolle gespielt hat (Lissa 1966, 174; Goehr 1992, 120-205; Strohm 2000). Analoges lässt sich wahrscheinlich auch für die Literatur sagen. Es mag Gemeinschaften geben, deren Musik- und Literaturgeschichte völlig frei von Werken ist. Meine Untersuchung kann also nicht auf jede musikalische und literarische Praxis ausgedehnt werden, sondern nur auf solche, die Werke, in unserem Sinn, kennen.

Zweifellos werden sich die Teilnehmenden einer musikalischen und literarischen Praxis nicht immer darüber einigen können, ob ein bestimmtes kulturelles Erzeugnis zu diesen Künsten gehört und ein Werk ist. Ich werde in dieser Dissertation an einigen Stellen auf avantgardistische Werke eingehen und gerade deren Einordnung zu einer bestimmten Kunst ist nicht immer für alle Teilnehmenden unserer Praxis klar. Ich verlasse mich diesbezüglich grundsätzlich auf die vorherrschende Meinung unter Experten der jeweiligen Kunst und fasse genau dann etwas als ein Werk einer bestimmten Kunst auf, wenn die vorherrschende Expertenmeinung deutlich eine solche Auffassung vorschlägt. In wenigen besonders problematischen Fällen werde ich im Folgenden auch auf mögliche Begründungen dieser vorherrschenden Expertenmeinungen eingehen.

Die Untersuchung der fundamentalen Natur von Werken besteht im Folgenden in einer Untersuchung unserer Überzeugungen über die Natur musikalischer und literarischer Werke bzw. in einer Untersuchung unserer Überzeugungen über bestimmte Sorten von Werken dieser Künste. Genauer gesagt sind damit *begriffliche* Überzeugungen gemeint, die von allen (oder so gut wie allen) Individuen geteilt werden, die Ausdrücke wie „musikalisches Werk“ oder „literarisches Werk“, dazu synonyme Ausdrücke, hinreichend bedeutungsähnliche Ausdrücke und spezifischere Ausdrücke, wie „Transkription“, „Konkrete Poesie“ usw. kompetent verwenden können. „Es kann Musikstücke geben, die mehrmals aufführbar sind“ ist ein Beispiel einer begrifflichen Überzeugung, die im Folgenden relevant sein wird. Die Wahrheit dieser Überzeugung beruht alleine auf der sprachlich korrekten Verwendungsweise der Ausdrücke, die in diesem Satz vorkommen. Zudem sind keine Experten vorstellbar bezüglich der Frage,

ob es mehrmals aufführbare Musikstücke geben kann. Es handelt sich um eine basale Überzeugung, die von allen kompetenten Sprechern geteilt wird. Kurz gesagt ziehe ich meine ontologischen Schlüsse im Folgenden also aus einer Betrachtung unserer basalen Redeweise über musikalische und literarische Werke. Ich gehe von der Arbeitshypothese aus, dass diese Redeweise kohärent ist. Wenn die folgenden Ausführungen zur Ontologie von musikalischen und literarischen Werken plausibel sind, dann kann diese Hypothese insofern aufrecht gehalten werden, als unsere Redeweise über solche Werke zu einer widerspruchsfreien, klaren ontologischen Einordnung derselben führt.

1.3 Typen

Eine der Hauptthesen dieser Dissertation lautet, dass musikalische und literarische Werke, möglicherweise mit wenigen Ausnahmen, Arten sind. Genauer gesagt sind Werke dieser beiden Künste Typen. Typen sind besondere Arten. Die Exemplare von Typen nenne ich „Vorkommnisse“. Wenn ich im Folgenden von Vorkommnissen spreche, dann meine ich ausschliesslich Vorkommnisse eines Typs.²⁰ Der Ausdruck „Typ“ (englisch: „type“) wird in der musik- und literaturontologischen Fachliteratur nicht einheitlich verwendet und meist nur anhand der Nennung weniger Beispiele eingeführt. Weil es sich in jedem Fall um einen fachphilosophischen Begriff handelt, ist es aber notwendig, den verwendeten Typenbegriff näher zu erläutern. Da die Rede von Typen im Folgenden eine wichtige Stellung einnehmen wird, werde ich meinen Typenbegriff bereits in diesem Abschnitt einführen, noch bevor ich mit der ontologischen Untersuchung von Werken beginne. Ich werde aber auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit an einigen Stellen, insbesondere im Abschnitt 5.2, nochmals auf die Natur von Typen zurückkommen.

Selten wird der Ausdruck „Typ“ im gleichen sehr allgemeinen Sinne verwendet, in dem ich den Ausdruck „Art“ verwende (vgl. obiger Abschnitt) (vgl. z. B.: Wolterstorff 1970 & 1975). Zumeist hat der Ausdruck „Typ“ bzw. „type“ in der musik- und literaturontologischen Debatte allerdings einen Sinn, der etwas enger gefasst ist. Regelmässig genannte Beispiele von Typen sind Wörter und Buchstaben („der Buchstabe A“), Töne („das Cis“), biologische Spezies („der Tiger“) oder technische Erfindungen („der Düsenantrieb“). Ich werde mich an diese Beispiele halten und ebenfalls auf einen engeren Typenbegriff zurückgreifen, der sich durch folgende Merkmale auszeichnet:

²⁰ Das entsprechende Verb „vorkommen“ werde ich hingegen etwas freier verwenden.

1. Es soll nur dann von einer Art als „Typ“ gesprochen werden, wenn die Rede von einer bestimmten *Anzahl* der Exemplare dieser Art sinnvoll ist. Diejenigen Arten, die von Massnomina („Schnee“, „Gold“ usw.) bezeichnet werden, sind keine Typen. Typischerweise können wir uns darum auf einen bestimmten Typen mit einer sogenannten *generischen Kennzeichnung* beziehen (vgl.: Heyer 1987). Generische Kennzeichnungen sind Ausdrücke der Form „die/der/das A“ mit denen wir Arten bezeichnen, für die gilt, dass wir auf Exemplare dieser Arten mit Ausdrücken der Form „ein/e A“ Bezug nehmen können. Ein Beispiel für eine generische Kennzeichnung ist „der Mensch“, wenn damit eine bestimmte Art gemeint ist. Generische Kennzeichnungen sind von „individuierenden Kennzeichnungen“ (Heyer 1987, 16) zu unterscheiden, die ebenfalls die Form „die/der/das A“ aufweisen. Ein Beispiel für eine individuierende Kennzeichnung ist der Ausdruck „die schnellste Maus“. Es ist zu beachten, dass man mit diesem Ausdruck je nach Verwendungsweise eine Art (die schnellste Mäuseart) oder ein Exemplar einer Art bezeichnen kann. Wir können also auch mit individuierenden Kennzeichnungen Arten bezeichnen. Generische Kennzeichnungen heben sich von individuierenden Kennzeichnungen aber dadurch ab, dass wir a) mit generischen Kennzeichnungen *nur* Arten bezeichnen können und b) den, in einer generischen Kennzeichnung „die/der/das A“ enthaltenen, Ausdruck „A“ in der Formel „ein/e A“ verwenden können, um über ein einzelnes Exemplar der Art zu sprechen, auf die mit der Kennzeichnung Bezug genommen wird.²¹

Aufgrund dieser Charakteristikums der Zählbarkeit ihrer Exemplare erinnern Typen an Strawsons „sortale Universalien“ (Strawson 1959, 168). Strawson fasste unter diesem Begriff alle Universalien bzw. alle Arten, die mit einem Prinzip der Unterscheidbarkeit und Zählbarkeit verknüpft sind. Das heisst, mit jeder sortalen Universalie ist ein Prinzip verknüpft, das vorgibt, wie die einzelnen Instanzen dieser Universalie unterschieden werden können. Wer im Besitz des Begriffs einer bestimmten sortalen Universalie ist, hat auch einen Begriff davon, wie die einzelnen Instanzen dieser Universalie voneinander zu unterscheiden sind.²² Manchmal wird in der Kunstontologie auch davon ausgegangen, dass generische Kennzeichnungen wie „das rote Ding“ für Typen stehen können (so z. B. Dodd 2007, 33). Der, in diesen Fällen angewendete, Typenbegriff entspricht nicht Strawsons Begriff der sortalen Universalie. Denn die Art *Rotes Ding* ist zum Beispiel nicht mit einem Prinzip verknüpft, das vorgibt, wie die

²¹ Russell (1905) schlägt vor, ein Satz der Form „Der/die/das X ist Y“ sei im Sinne von „Es gibt genau ein X und das ist Y“ zu interpretieren, wenn „der/die/das X“ eine individuierende Kennzeichnung ist. Individuierende Kennzeichnungen sind nach Russell keine bezeichnenden Ausdrücke im engeren Sinne. Es ist nicht offensichtlich, ob diese Analyse auch für einen Satz der Form „Der/die/das X ist Y“ infrage kommt, wenn „der/die/das X“ hier eine generische Kennzeichnung ist. Denn man vergleiche „Der Mensch ist ein Lebewesen“ und „Es gibt genau einen Menschen und der ist ein Lebewesen“ (?). In Abschnitt 5.2 werde ich noch etwas näher auf die Analyse von Sätzen eingehen, die generische Kennzeichnungen enthalten.

²² Vgl. Strawson (1953–4, 45f.) zur Frage, inwiefern eine sortale Universalie genau mit einem solchen Prinzip verknüpft ist.

einzelnen roten Dinge voneinander zu unterscheiden bzw. zu zählen sind. Autoren wie Dodd, welche die Art *Rotes Ding* als Typ auffassen, sind aber eher in der Minderheit. Zumeist werden nur solche Arten als Typen verstanden, die mit einem Prinzip verknüpft sind, das vorgibt, wie die Exemplare dieser Art zu zählen sind.

2. Typen unterscheiden sich aber von Strawsons sortalen Universalien dadurch, dass sie ausschliesslich durch konkrete Dinge instantiiert werden. „Konkret“ ist hier als konträrer Gegensatz zu „abstrakt“ zu verstehen: Nichts kann konkret und zugleich abstrakt sein. Umstritten ist, ob die Unterscheidung der seienden Dinge in Konkreta und Abstrakta erschöpfend ist.²³ Überhaupt ist es Gegenstand einer ausführlichen Debatte, was in der Philosophie mit „konkret“ bzw. „abstrakt“ normalerweise gemeint ist, und es ist zu erwarten, dass das Paar „konkret“/„abstrakt“ nicht immer genau in derselben Bedeutung verwendet wird. Die moderne Unterscheidung zwischen Abstrakta und Konkreta geht insbesondere auf Freges Unterscheidung zwischen objektiv-nichtwirklichen Dingen einerseits und objektiv-wirklichen und subjektiven Dingen andererseits zurück (*Grundlagen der Arithmetik* Einleitung X; §26f.). Grob gesagt ist das objektiv-wirklich, was zum Bereich der physischen Welt gehört und subjektiv ist das, was zum Bereich des Mentalen gehört.²⁴ Objektiv-nichtwirklich ist nach diesem Verständnis das, was weder zum Bereich des Physischen noch zum Bereich des Mentalen gehört. Ich orientiere mich im Folgenden an dieser Unterscheidung und verstehe unter einem Konkretum etwas, das in den Bereich des Physischen oder des Mentalen zu ordnen ist. Dazu gehören insbesondere physische Gegenstände, physische und mentale Ereignisse und Bewusstseinszustände. „Abstrakt“ nenne ich alles, was weder physisch noch mental ist. Diese relativ grobe Begriffsbestimmung von „konkret“/„abstrakt“ wird für die folgende Untersuchung genügen.

3. Obwohl dies selten explizit gemacht wird, gelten schliesslich normalerweise nur solche Arten als Typen, die eine gewisse Relevanzschwelle für alltägliche, wissenschaftliche oder ähnliche Zwecke überschreiten. Oft ist die Relevanz eines Typen dadurch gekennzeichnet, dass er einen *Namen*, im engeren Sinne, trägt. Nicht alle Typen tragen aber einen Namen. Unbenannt sind zum Beispiel sprachliche Entitäten, also Buchstaben, Wörter, Sätze usw. Auch diese Entitäten überschreiten jedoch die geforderte Relevanzschwelle, insofern sie offensichtlich immer wieder im Zentrum unseres Interesses stehen. Die Teilnehmenden der

²³ Nach Künne (2007, 76) gibt es bspw. Dinge, die weder abstrakt noch konkret sind, während nach Hoffman & Rosenkratz (1994, 15; 184) alles entweder abstrakt oder konkret ist.

²⁴ Genauer gesagt nennt Frege „wirklich“ das, „was auf die Sinne wirkt, oder was wenigstens Wirkungen hat“ (*GdA* §85). Manchmal wird aber, entgegen Freges Auffassung, behauptet, dass alles oder so gut wie alles Wirkungen haben kann (vgl. Caplan & Matheson 2004). Träfe letzteres zu und verstünde man „konkret“ im Sinne von „kann Wirkungen haben“, dann würde die Unterscheidung zwischen konkreten und abstrakten Dingen kollabieren.

musik- und literaturontologischen Debatte scheinen normalerweise wenigstens implizit davon auszugehen, dass Typen diese Relevanzbedingung zu erfüllen haben. Nur selten wird auf dieses Merkmal des Typenbegriffs allerdings ausdrücklich Bezug genommen. Eine Ausnahme ist Howell (2002a), der diese Bedingung explizit erwähnt. Typen sind nach Howell „Entitäten, die eine wichtige Rolle in der Natur oder im menschlichen Leben spielen“ (ebd., 117).

Inwiefern eine Art Relevanz aufweisen muss, damit sie dafür infrage kommt, ein Typ zu sein, wird allerdings auch aus den Ausführungen von Howell nicht völlig klar. Für die Frage, ob Werke Typen sind, ist es aber auch nicht entscheidend, diesen Unterschied zwischen Typen und anderen Arten näher zu fassen zu kriegen. Das wäre nur dann entscheidend, wenn es Gründe gäbe, an der notwendigen Relevanz von Werken zu zweifeln. Solche Gründe sind aber nicht ersichtlich. Werke der Musik und Literatur sind Dinge, die immer wieder im Zentrum des Interesses von Menschen stehen. Weil es etwas völlig Alltägliches ist, dass wir uns für ein Werk interessieren, sind Werke bereits deutlich jenseits dieser Relevanzschwelle, die Arten überschreiten müssen, um dafür infrage zu kommen, Typen zu sein.

Selten wird in der kunstontologischen Literatur expliziert, in welchem Sinn genau von „Typen“ die Rede ist. Insbesondere aus den jeweils gewählten Beispielen von Typen wird aber ersichtlich, dass man sich normalerweise auf einen Typenbegriff stützt, der sich durch diese drei Hinsichten vom Begriff der Art unterscheidet, den ich in Abschnitt 1.1 eingeführt habe: Erstens sind Vorkommnisse (Exemplare) eines Typs zählbar, zweitens sind Vorkommnisse in jedem Fall Konkreta und drittens überschreiten Typen eine gewisse Relevanzschwelle. Ich werde den Ausdruck „Typ“ ebenfalls in diesem Sinn verwenden.

Wenn Teilnehmer der musik- und literaturontologischen Debatte von diesem Typenbegriff abweichen, dann vor allem, weil der Ausdruck „Typ“ bzw. „type“ in einem weiteren Sinn verwendet wird (Wolterstorff 1975; Dodd 2007). Nur sehr selten wird auf einen engeren Typenbegriff zurückgegriffen. Nach Nussbaum (2003) beispielsweise sind Typen ausschliesslich Arten von Artefakten. Ich werde jedenfalls den Ausdruck „Typ“ im oben beschriebenen Sinn verwenden. Vereinfachend werde ich zudem im Folgenden von allen Teilnehmern der Debatte so sprechen, als ob sie gerade auf den Typenbegriff zurückgriffen, den ich anwende. Das führt an der einen oder anderen Stelle zu Ungenauigkeiten, die aber nur durch umständliche Formulierungen hätten vermieden werden können. Soweit ich das beurteilen kann, sind diese Ungenauigkeiten für meine Argumentation nicht von Relevanz. Am wichtigsten wird die Feststellung sein, dass Werke der Musik und Literatur Arten sind. Indem ich Werke zusätzlich noch als Typen beschreibe, weise ich darüber hinaus darauf hin, dass sie eine gewisse Relevanzschwelle überschreiten und konkrete, zählbare Exemplare haben.

Beschäftigen wir uns noch kurz mit der Frage, warum in der Musik- und Literaturontologie zumeist der Ausdruck „Typ“ („type“) benutzt wird und nicht ein anderer technischer Terminus. Die Verwendung dieses Ausdrucks geht auf Charles Sanders Peirces Schriften zurück. Erst durch Peirce haben die Ausdrücke „type“ und „token“ in der philosophischen Literatur eine prominente Rolle erhalten. Peirces Intention oder eine von Peirces Intentionen hinter der Einführung dieser beiden Ausdrücke in den philosophischen Diskurs war es, eine Ambiguität aufzulösen, die entsteht, wenn wir über gewisse sprachliche Entitäten sprechen (*Collected Papers* 4.357; 2.243-2.246). Peirce hat darauf hingewiesen, dass das Zählen von Wörtern manchmal ein Zählen konkreter Inskriptionen oder Lautfolgen ist, manchmal aber auch ein Zählen von Arten oder Formen solcher Inskriptionen oder Lauten. Auf letztere, d. h. auf Arten bzw. Typen von Wörtern, beziehen wir uns z. B. mit dem Ausdruck „das Wort «das»“, wenn wir mit diesem Ausdruck das Wort „das“ als solches und nicht bloss eine Niederschrift oder eine mündliche Äusserung dieses Wortes meinen. Gleichzeitig können wir uns mit diesem Ausdruck auch auf eine bestimmte Inskription oder mündliche Äusserung des Wortes „das“ beziehen. Ausdrücke wie „das Wort «das»“ unterliegen daher einer sogenannten Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit, auf die Peirce hingewiesen hat.

Der Begriff des Typs, den ich oben vorgestellt habe, hat zweifellos eine nicht zu übersehbare Ähnlichkeit mit dem, was Peirce im Blick hatte, als er von „types“ sprach. Zumeist wird die Wurzel, der in der Kunstontologie verwendeten, Typenbegriffe auch explizit bei Peirce verortet. Es ist durchaus möglich, dass Peirce den Ausdruck „type“ zum Beispiel mehr oder weniger synonym zu „Art von zählbaren, konkreten Einzeldingen, die eine gewisse Relevanzschwelle überschreiten“ verwendet hat. Allerdings ist nicht völlig klar, was Peirce genau im Sinn hatte. Armstrong (1989, 1) beispielsweise glaubt, Peirce habe eine Unterscheidung von *types* und *tokens* eingeführt, die „vollkommen universell“ und auf jeden Gegenstandsbereich anwendbar ist.²⁵ Bachrach (1971, 416) vermutet hingegen, dass Peirce den Ausdruck „type“ in einem engen Sinne verwendete, der nur sprachliche Entitäten als Typen zulässt. Ich werde an dieser Stelle nicht näher der Frage nachgehen können, was Peirce genau unter *types* und *tokens* verstand. Das Verständnis der Typenbegriffe, die in der musik- und literaturontologischen Debatte zum Einsatz kommen, wird durch einen Bezug auf Peirce jedenfalls nicht notwendigerweise gesteigert.

Wie ich zeigen werde, trifft es zu, dass musikalische und literarische Werke denselben ontologischen Status aufweisen wie Wörter. Werke und Wörter sind beides Typen. Weil Peirce

²⁵ Armstrong (1989, 1): „A distinction that practically all contemporary philosophers accept was drawn by the great U.S. nineteenth century philosopher, C. S. Peirce. He originally used it in discussing semantics, but in fact it is a perfectly general distinction applicable to any subject whatever. It is the distinction between *token* and *type*.“

den ontologischen Status von Worttypen untersucht hat, ergibt es in dieser Hinsicht Sinn, sich nach Peirce zu richten, wenn man den ontologischen Status von musikalischen und literarischen Werken untersucht. Die Bezugnahme auf Peirce ist aber in diesem Zusammenhang nicht unproblematisch und ich werde daher im Folgenden weitgehend davon absehen.

1.4 Der Aufbau dieser Dissertation

In diesem Abschnitt werde ich ganz kurz auf die historische Entwicklung der Kunstontologie eingehen und danach den Aufbau dieser Dissertation erläutern.

Die ontologische Einordnung von Werken der schönen Künste (bildende Künste, Musik, Literatur, Film usw.) scheint erst gegen Ende des 19. und vor allem im 20. Jahrhundert explizit zum Thema intensiver Beschäftigung geworden zu sein. Natürlich stehen kunstontologische Untersuchungen insbesondere in enger Verbindung zu antiken und neuzeitlichen Beiträgen zur Ästhetik und zur traditionellen Metaphysik. Eine konzentrierte, dezidierte, explizite Beschäftigung mit dem Thema der Kunstontologie scheint aber erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts stattzufinden. Am Beginn dieser philosophischen Entwicklung standen Autoren wie Hartmann, der in seinem, 1887 in der ersten Auflage erschienenem, Werk *Die Philosophie des Schönen* unter anderem die Annahme bestritten hat, dass Kunstwerke der Malerei physische Gegenstände sind.²⁶ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Kunstontologie dann unter anderem von Ingarden (*Das literarische Kunstwerk* 1931), Pepper (*The Individuality of a Work of Art* 1937), Collingwood (*The Principles of Art* 1938), Lewis (*An Analysis of Knowledge and Evaluation* 1946) und Wellek & Warren (*Theory of Literature* 1949) ins Zentrum philosophischer Aufmerksamkeit gerückt.

Lewis mag, nicht lange nach dem philosophischen Wirken von Peirce, einer der ersten gewesen sein, der Werke der Musik und Literatur als Typen aufgefasst hat. Er bezeichnete sie nicht explizit als „types“, „kinds“ o. ä. Unter anderem gemäss Rudner (1950) hat Lewis aber eine entsprechende Kategorisierung im Blick gehabt.²⁷ Explizit verteidigt wurde die Identifizierung von musikalischen und/oder literarischen Werken mit Typen danach zum

²⁶ Hartmann (1887, 11): „(...) der naiv-realistische gemeine Menschenverstand sagt mit der gleichen Zuversicht: «Dieses Buch ist Homers Ilias» oder «diese Partitur ist Beethovens Neunte Symphonie», wie er sagt «dieses Gemälde ist Raffaels Sixtinische Madonna». Wenn die philosophische Kritik dem gemeinen Menschenverstand die Unhaltbarkeit der beiden ersten Sätze klarzumachen bemüht ist, so soll sie auch nicht vergessen, ihm die Augen darüber zu öffnen, dass erst der Betrachter des Dresdner Gemäldes die Raffaelsche Madonna in seinem Bewusstsein neu produziert (...)“

²⁷ Lewis (1946, 474f.) schreibt zu literarischen Werken: „The poem is an abstraction which is actualized in the instances of its presentation, through the medium of some physical vehicle. It is an entity essentially repeatable in, or common to, different physical events or things which instance it.“

Beispiel von Stevenson (1957) und Strawson (1959, 70). In die Mitte der musik- und literaturontologischen Debatte wurde diese Kategorisierung anschliessend insbesondere von Wollheim (1968) und Wolterstorff (1970 & 1975) gestellt. Wenn ich im Folgenden die Ansicht verteidige, dass Werke der Musik und Literatur Typen sind, präsentiere ich damit also nicht eine revolutionär neue Sicht. Es geht mir stattdessen darum, die bestehenden Ansätze in verschiedenen Hinsichten zu vertiefen und dort zu erweitern und zu verfeinern, wo sie meiner Ansicht nach gewisse Schwachpunkte aufweisen. Ich werde insbesondere auch neuere Beiträge zur Debatte berücksichtigen und einen ausführlichen Versuch unternehmen, ein Fazit aus den bisherigen Überlegungen zur ontologischen Einordnung von Werken dieser beiden Künste zu gewinnen. Im Folgenden wird dargestellt werden, wie plausible musik- und literaturontologische Ansätze beschaffen sein müssen und was man damit gewinnt, wenn man Werke, wie ich vorschlage, als Typen versteht.

Nachdem sich das Verständnis von Werken der Musik und Literatur als Typen in den 70er und 80er Jahren des letzten Jahrhunderts bei vielen Teilnehmenden der Debatte durchsetzte, ist in der letzten Zeit vermehrt Kritik an diesem Verständnis oder an bestimmten etablierten Formen davon gewachsen (vgl.: Howell 2002b; Rohrbaugh 2003; Davies 2004; Dilworth 2004; Caplan & Matheson 2006 & 2008; Cameron 2008; Tillman 2011). Im nächsten Kapitel werde ich einen ersten musik- und literaturontologischen Ansatz untersuchen, der aus dieser aktuellen Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Werken als Typen entstanden und explizit als Gegenentwurf dazu gedacht ist (Caplan & Matheson 2006, 59). Gemäss diesem Ansatz sind Musikstücke die Summen ihrer Aufführungen und literarische Werke die Summen ihrer Textexemplare, Lesungen und Aufführungen. Mit dieser musik- und literaturontologischen Kategorisierung kann man, auf den ersten Blick, insbesondere sehr gut den Bedingungen gerecht werden, unter denen wir Werke hören, sehen und lesen. Wer eine solche Kategorisierung verteidigt, kann allerdings, wie ich erläutern werde, zum Beispiel nicht erklären, warum wir ein Musikstück *vollständig* hören, wenn wir eine vollständige Aufführung des Stücks hören. Zweitens stösst man mit diesem Verständnis von Werken auch auf das Problem, dass Musikstücke bereits vor ihrer Uraufführung entstehen können und literarische Werke wahrscheinlich entstehen können, ohne dass sie niedergeschrieben oder ausgesprochen werden müssen. Die beiden, eng miteinander verwandten, musik- und literaturontologischen Ansätze, denen ich mich danach in Kapitel 3 widmen werde, können als Antworten auf je eines dieser beiden Probleme verstanden werden. Vertritt man den einen dieser beiden Ansätze hat man aber immer noch Schwierigkeiten damit, den Bedingungen gerecht zu werden, unter denen Werke (vollständig) gehört, gelesen und gesehen werden und vertritt man den anderen Ansatz, dann kann man immer noch nicht die Entstehungsbedingungen von Werken

berücksichtigen. Alle drei, in den Kapiteln 2 und 3 erläuterten, Ansätze haben zudem Schwierigkeiten damit, den Umstand zu berücksichtigen, dass wir ein musikalisches Werk fehlerhaft spielen können und ein literarisches Werk fehlerhaft mündlich wiedergeben oder aufschreiben können.

Die Rolle eines Werkes als Norm für seine Wiedergaben mag dafür sprechen, Werke mit künstlerischen Schöpfungsakten zu identifizieren. Es ist aber klar, dass Werke nicht *simpliciter* als künstlerische Schöpfungsakte verstanden werden können (Abschnitt 4.1). Nicht offensichtlich zu verneinen ist hingegen die Ansicht von Davies (2004), gemäss der wir uns wenigstens manchmal auf künstlerische Schöpfungsakte beziehen, wenn wir uns auf Werke beziehen. Im Kapitel 4 werde ich mich diesem Vorschlag von Davies widmen. Wie ich erläutern werde, sollten wir aber auch diesen Ansatz zurückweisen. Nur wenig erfolgsversprechender ist die Annahme, dass Werke *Typen* von künstlerischen Schöpfungsakten sind oder dass wir uns manchmal auf solche Typen beziehen, wenn wir uns auf Werke beziehen (Abschnitt 5.1).

Womit wir schliesslich zu einem Verständnis von Werken als Typen kommen werden, das in Kapitel 5 zu untersuchen sein wird. Zuerst werde ich in Abschnitt 5.2 näher auf die Natur von Typen eingehen. Dieser Abschnitt wird mit dem Fazit enden, dass Typen abstrakte Universalien sind. Spricht diese Natur von Typen gegen eine Identifizierung von Werken mit Typen? In Abschnitt 5.3 werde ich erläutern, warum diese Frage zu verneinen ist und weitere Argumente prüfen, die generell gegen eine Kategorisierung von Werken als Typen gerichtet sind. Nachdem der Boden für eine solche Kategorisierung grundsätzlich bereitet wurde, werde ich mich in Abschnitt 5.4 zum ersten Mal ausführlich mit einem entsprechenden musik- und literaturontologischen Vorschlag beschäftigen. Genauer gesagt wird in Abschnitt 5.4 der Vorschlag geprüft werden, Werke seien Typen von Anweisungen an die Interpreten der jeweiligen Werke. Auch dieser Vorschlag wird aber schliesslich zurückgewiesen werden müssen. Man mag mit ihm beispielsweise ziemlich gut den Existenzbedingungen einiger Werke gerecht werden können, aber er ist unter anderem nicht vereinbar mit unseren Überzeugungen über die Bedingungen, unter denen wir Werke hören, sehen und lesen. Die Auseinandersetzung mit diversen musik- und literaturontologischen Ansätzen, die ich bis zu diesem Punkt geführt haben werde, mündet in Abschnitt 5.5 schliesslich in die Beschreibung der zu präferierenden Kategorisierung von Werken. Kurz gesagt sind literarische Werke bestimmte Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente und Musikstücke sind Typen von Tonabfolgen. In Abschnitt 5.5 werde ich erläutern, *warum* wir eine solche Kategorisierung vornehmen sollten und in welcher Form Werke genau vorkommen. Den Abschluss des fünften Kapitels bildet ein Abschnitt, in dem ich auf Argumente eingehe, die spezifisch gegen meinen Vorschlag zur Kategorisierung von Werken gerichtet sind.

Nach der grundlegenden ontologischen Charakterisierung von Werken wird es im zweiten Teil dieser Dissertation, in den Kapiteln 6 und 7, im Wesentlichen darum gehen, sich den Identitätsbedingungen von Werken anzunähern. Wir werden uns im Kapitel 6 zuerst mit der Musik beschäftigen und auf den Umstand eingehen, dass sich Musikstücke unter anderem durch ihre auditiven Merkmale (Abschnitt 6.2), durch die Instrumente, die bei der Aufführung bzw. Wiedergabe des Stücks verwendet werden müssen (Abschnitt 6.3), und durch ihren Inhalt (Abschnitt 6.5) auszeichnen können. In Abschnitt 6.4 werde ich auf eine Reihe weiterer Merkmale hinweisen, durch die sich Musikstücke voneinander unterscheiden können. In den Abschnitten 6.7 und 6.8 werden wir die Identitätsbedingungen von Musikstücken in zwei Hinsichten *negativ* begrenzen. Die Erkenntnisse aus den Abschnitten 6.2-6.8 führen schließlich zu einem Problem, das sich im Zusammenhang mit modalen Aussagen über Werke stellt. Diesem Problem und einigen Lösungsvorschlägen werde ich mich in Abschnitt 6.9 widmen. Das Thema des 7. Kapitels wird dann wieder die Literatur sein, d. h. insbesondere die Identitätsbedingungen literarischer Werke.

I.

Die Kategorisierung von Werken

2 Gruppen von Aufführungen

2.1 Einleitung

Für aufführbare musikalische Werke gilt in aller Regel, dass wir eine Aufführung des Werks hören, wenn wir das Werk hören. Ich werde unten auf mögliche Ausnahmen dieser Regel eingehen. Im Normalfall geht das Hören eines aufführbaren Werkes aber mit dem Hören einer Aufführung einher, egal ob es sich um ein Hörerlebnis an einem Konzert handelt oder um das Hören einer Aufnahme. Das Hören einer Aufführung wird zudem nicht bloss als das Hören eines Aspektes des Werkes verstanden, sondern als das Hören des Werkes *simpliciter*. Auf den ersten Blick mag daher die Annahme naheliegen, dass ein musikalisches Werk mit den jeweiligen Aufführungen zu identifizieren ist, die wir hören, wenn wir das Werk hören.

Ich werde die musikontologische Untersuchung mit dem Ansatz von Caplan & Matheson (2006 & 2008) beginnen, gemäss dem aufführbare musikalische Werke mit ihren Aufführungen zu identifizieren sind. Genauer gesagt ist ein aufführbares Musikstück nach Caplan und Matheson die Gruppe aller Aufführungen dieses Stücks. Den Ausdruck „Gruppe“ verwende ich hier synonym zu den Ausdrücken „Ganzes“, „Gesamtheit“ oder „Aggregat“.²⁸ Das Verhältnis einer Gruppe zu seinen Mitgliedern entspricht also dem Verhältnis eines Ganzen zu seinen Teilen.²⁹ Nach Caplan und Matheson bestehen Musikstücke aus ihren Aufführungen, so wie ein Ganzes aus seinen Teilen besteht. Darauf aufbauend werde ich in diesem Kapitel eine analoge Position für den Fall der Literatur vorstellen, gemäss der literarische Werke mit einer Gruppe von physischen Textexemplaren, Lesungen und ähnlichen Dingen zu identifizieren sind.

Aufführungen sind Handlungen und es ist naheliegend, Handlungen als Ereignisse und damit als konkrete Einzeldinge zu beschreiben. Allerdings ist es umstritten, ob Handlungen wirklich Ereignisse sind. Bach (1980) beispielsweise versteht Handlungen als Relationen zwischen Handelnden und Ereignissen.³⁰ Ich werde mich im Folgenden nicht näher der Frage widmen können, ob Bach diesbezüglich Recht hat oder Handlungen doch als Ereignisse verstanden werden müssen. Weil Caplan & Matheson (2006, 60) besonderen Wert auf den konkreten Charakter von Aufführungen und Musikstücken legen, möchten sie wahrscheinlich Musikstücke in erster Linie mit konkreten Einzeldingen identifizieren und erst in zweiter Linie mit Gruppen von Handlungen. Sie wollen Musikstücke als Konkreta verstanden haben,

²⁸ Ich übernehme diese Verwendung des Ausdrucks „Gruppe“ von Künne (2007, 56f.).

²⁹ Es gibt eine Debatte darüber ob ein Ganzes, getreu der bekannten Redensart, mehr als die Summe seine Teile ist oder nicht (vgl. bspw.: Van Inwagen 1994). Diese Frage ist für meine Untersuchung von Caplan und Mathesons musikontologischer These allerdings nicht von Relevanz.

³⁰ Vgl. aber z. B. Davidson (1967), der die Annahme verteidigt, dass Handlungen Ereignisse sind.

weil ihrer Ansicht nur so erklärt werden kann, warum Musikstücke wahrnehmbar sind. Sollte es sich herausstellen, dass Handlungen Relationen, und damit Abstrakta, sind, welche bloss mehr oder weniger eng zu assoziieren sind mit Ereignissen, würden Caplan und Matheson wahrscheinlich darauf schwenken, Musikstücke mit der Gruppe derjenigen Ereignisse zu identifizieren, die mit der Gruppe der Aufführungen des jeweiligen Stücks verknüpft ist. Vereinfachend werde ich im Folgenden einzelne Handlungen und Gruppen von Handlungen als konkrete Ereignisse und damit als Einzeldinge verstehen. Gemäss diesem Verständnis wären auch Musikstücke Einzeldinge, wenn Caplan und Matheson Recht haben sollten.

2.2 Caplan und Matheson zur Natur von Werken

Zu sagen, die Aufführungen eines musikalischen Werkes seien die Teile des aufgeführten Stücks, ist eine mögliche Erklärung dafür, warum wir ein Musikstück hören, wenn wir eine Aufführung davon hören. In diesem Abschnitt werde ich der Frage nachgehen, ob dies auch, wie von Caplan & Matheson (2006, 60) behauptet, eine *gute* Erklärung ist.

In den meisten Fällen ist es äusserst unplausibel, ein Stück mit einer *einzigsten* Aufführung (z. B. mit der Erstaufführung) gleichzusetzen. Das würde nämlich bedeuten, dass wir ein Stück nur hören könnten, indem wir eine bestimmte Aufführung, z. B. die Erstaufführung, hören und das scheint doch in den meisten Fällen eine schlecht motivierte Annahme zu sein. Anders verhält es sich möglicherweise mit der Behauptung, ein Musikstück sei mit all seinen Aufführungen identisch. Untersuchen wir also Caplan und Mathesons These zur Natur von musikalischen Werken, die wie folgt lautet:

T2.2a: Ein Musikstück ist die Gruppe seiner Aufführungen.³¹

Mit der These T2.2a wird offensichtlich nicht angegeben, was eine Handlung zu einer Aufführung eines bestimmten Werkes macht. Man mag sich in diesem Zusammenhang etwa fragen, wie weit jemand ein Stück verfremden kann, um noch gerade dieses Stück aufzuführen. Caplan und Matheson scheinen den Ausdruck „Aufführung“ nicht in einem besonderen Sinn zu verwenden. Ich nehme daher an, dass sie unter den Aufführungen eines bestimmten Musikstücks gerade diejenigen Handlungen verstehen, die ein normaler Teilnehmer der mu-

³¹ Caplan und Matheson formulieren diese These wie folgt: „(...) the theory that we defend takes musical works to be fusions of performances.“ (ebd., 60)

sikalischen Praxis „Aufführungen“ des jeweiligen Stücks nennen würde, wenn dieser Teilnehmer hinreichend Kenntnis über das Stück und über die Bedingungen hat, unter denen diese Handlungen vollzogen wurden. Zweifellos wird man auf Grenzfälle von Aufführungen eines Werkes stoßen.³² Das scheint für T2.2a jedoch kein Problem darzustellen.

Wollheim (1968, 9) glaubt allerdings, dass es *unerklärlich* bleiben müsse, was eine Handlung zu einer Aufführung eines bestimmten Werkes macht, wenn T2.2a wahr wäre. Wollheim fragt sich, was die Aufführungen eines Werkes MW als solche auszeichnet. Er glaubt, dies könne nur eine besondere *externe* Relation der Aufführungen von MW „aus“ der Gruppe der Aufführungen „hinaus“ zum Werk MW sein. Die Gruppe der Aufführungen könne nicht durch eine interne Relation zusammengehalten werden, weil sich keine interne Ähnlichkeits- oder Familienähnlichkeitsrelation bestimmen liesse, auf der Grundlage derer bestimmte Handlungen zur Gruppe der Aufführungen des jeweiligen Werkes zusammengefasst werden könnten. Dass sich keine interne Relation finden lässt, welche die Gruppe der Aufführungen eines Werks „zusammenhält“, ist aber bloss eine Vermutung Wollheims, die er nicht weiter stützt. Wie wir im Kapitel 6 sehen werden, scheint Wollheim diesbezüglich falsch zu liegen: Die Annahme einer entsprechenden internen Relation, welche die Aufführungen eines Werkes zusammenhält, scheint einige Plausibilität aufzuweisen.

Allerdings lässt sich gegen T2.2a noch ein weiterer, ähnlicher Einwand formulieren. Es muss nicht ein Werk MW geben, das *neben* der Gruppe von MWs Aufführungen existiert, um zu erklären, warum wir eine bestimmte Handlung als Aufführung von MW einordnen. Aber ausgehend von T2.2a kann nicht erklärt werden, warum eine bestimmte Aufführung ein Werk *korrekt* oder *fehlerhaft* wiedergibt.³³ Denn wenn die Gruppe der Aufführungen eines Musikstücks Fehler enthält und das Stück nichts anderes als diese Gruppe *ist*, müsste dann nicht zugegeben werden, dass das Stück selbst fehlerhaft ist, insofern es von sich selbst abweicht? Letzteres scheint aber absurd zu sein.

Möglicherweise wird man gegen T2.2a sofort noch einen anderen Punkt vorbringen wollen: T2.2a ist nicht damit zu vereinbaren, dass es Musikstücke gibt, die nicht aufgeführt werden können. Zu nennen sind hier etwa Stücke der *Musique concrète*. Die „Komposition“ von Werken der *Musique concrète* besteht typischerweise darin, Geräusche aufzunehmen, die durch den Künstler nicht verursacht wurden, und diese Aufnahmen im Nachhinein einer gewissen ton-technischen Bearbeitung zu unterziehen.³⁴ Inwiefern könnte denn in diesem Fall von einer

³² Mehr zu diesem Punkt werde ich im Kapitel 6 sagen, vgl. insb. Abschnitt 6.2.

³³ Ich werde im Abschnitt 6.2 darauf hinweisen, dass man ein Musikstück auch fehlerlos wiedergeben kann, ohne es korrekt wiederzugeben. Diese Möglichkeit spielt hier aber noch keine Rolle.

³⁴ Ich gehe hier von einem relativ engen Begriff der *Musique concrète* aus. Oft werden unter diesem Titel zum Beispiel auch einige frühe elektronische Werke gefasst, deren akustisches Ausgangsmaterial durch den

Aufführung des Stücks, im Gegensatz zum Abspielen einer Aufnahme, gesprochen werden? T2.2a gibt also höchstens die ontologische Kategorisierung einer Teilmenge der Musikstücke an.

Caplan und Mathesons These T2.2a ist aber auch dann nicht über jeden Zweifel erhaben, wenn sie auf aufführbare Werke beschränkt wird. Das hat bereits die Konfrontation von T2.2a mit dem Umstand gezeigt, dass wir korrekte von fehlerhaften Aufführungen unterscheiden. Und Vertreter dieser These sind mit weiteren Schwierigkeiten konfrontiert. Da ist zum einen der Umstand, dass es aufführbare Stücke gibt, die wir hören können, ohne eine Aufführung davon zu hören. Es ist möglicherweise vorstellbar, beispielsweise ein Stück der klassischen Musik elektronisch zu reproduzieren oder über eine Notenrolle mithilfe eines Leierkastens o. ä. abzuspielen. Das Hören einer elektronischen Reproduktion eines Werkes ist aber nicht oder nicht in jedem Fall das Hören einer Aufführung. Ein anderer Fall sind moderne Studioproduktionen, im Rahmen derer verschiedene Tonspuren zu separaten Gelegenheiten aufgenommen und anschliessend übereinander gemischt werden. Steve Winwood hat zum Beispiel jedes Instrument, das auf seinem Album *Arc of a Driver* zu hören ist, selbst gespielt. Die entsprechenden Aufnahmen wurden anschliessend zu einem mehrstimmigen Ganzen zusammengefügt. Es ist nicht klar, ob wir eine solche, aus Versatzstücken bestehende, Interpretation eines Musikstücks eine Aufführung nennen sollten (vgl.: Kania 2006, 403).³⁵ Und wie steht es um Karaoke-Darbietungen? Sollten wir diese als Aufführungen klassifizieren?

Es ist also vielleicht möglich, ein aufführbares Musikstück wiederzugeben, ohne es aufzuführen bzw. ohne die Aufnahme einer Aufführung wiederzugeben. Man könnte diesem Umstand begegnen, indem man Musikstücke mit der Gruppe aller Aufführungen plus der Gruppe aller *Abspielungen* identifiziert. Damit können dann auch nicht-aufführbare Musikstücke inkludiert werden. Um die weitere Untersuchung von Caplans und Mathesons Position etwas zu vereinfachen, werde ich aber im Folgenden von der Annahme ausgehen, dass es Musikstücke gibt, die wir ausschliesslich hören können, indem wir eine Aufführung davon hören. Der Gegenstandsbereich der These T2.2a soll auf diese Werke beschränkt sein.

Ausgehend von dieser Voraussetzung gibt es einen naheliegenden Gedankengang, der zu T2.2a führt. Wenn ich notwendigerweise immer X höre, wenn ich Y höre, dann liegt es *prima facie* nahe, X mit Y zu identifizieren. Folgendes könnte an dieser Stelle eingewendet werden: Selbst wenn wir Musikstücke gerade darum „vermittels“ Aufführungen hören, weil sie aus Aufführungen bestehen, könnte es sein, dass sie nur zu Teilen aus Aufführungen bestehen

Komponisten oder Interpreten selbst erzeugt wurde bzw. wird. Dieser weitere Begriff der *Musique concrète* kann nur vage bestimmt werden und spielt für meine Arbeit keine Rolle.

³⁵ Davies (2001, 192) meint, dass es sich hier um eine Aufführung handelt, die zu dem Zeitpunkt beendet ist, zu dem die einzelnen Aufnahme durch den Tontechniker „zusammengesetzt“ wurden.

und zu anderen Teilen aus etwas, was nicht hörbar ist, z. B. aus Partituren. Caplan und Matheson gehen nicht auf diese Möglichkeit ein. Es scheint aber klar zu sein, was sie auf diesen Einwurf antworten könnten. Unsere musikalische Praxis gibt keinen Hinweis darauf, dass ein Werk der Musik, also der auditiven Kunst *par excellence*, nur zu Teilen gehört werden kann. Daher gibt es auf den ersten Blick Grund zur Annahme, dass Musikstücke aus allen und nur aus ihren Aufführungen bestehen.

Gegen T2.2a sprechen aber die Bedingungen, unter denen wir ein Musikstück vollständig, d. h. von Anfang bis Ende, hören können (Dodd 2004, 353). Die, aus allen Aufführungen eines Stücks bestehende, Gruppe ist etwas, das, wie jede einzelne Aufführung selbst, gehört werden kann. Wenn T2.2a aber zutreffen würde, könnte ein einzelner Hörer ein Musikstück faktisch in aller Regel niemals *vollständig* hören. Unter Geltung von T2.2a müssten wir jede einzelne Aufführung eines Stücks gehört haben, um das Stück vollständig gehört zu haben, und das ist selbstverständlich in den meisten Fällen kaum zu bewerkstelligen. Selbst wenn wir uns diese, typischerweise lange, Reihe von Aufführungen anhören könnten, würde sich das, was wir dabei hörten, offensichtlich nicht so anhören, wie wir es vom Stück erwarten würden. Je nach der Anzahl der bereits gespielten Aufführungen würde das Werk gemäss T2.2a natürlich eine Verdoppelung, Verdreifachung, Ver-x-fachung derjenigen Tonabfolge aufweisen, die wir ihm normalerweise zuschreiben würden. Wenn wir der Gruppe der Aufführungen als Ganzes lauschten, würden wir dieses Erlebnis doch ganz natürlich eine „wiederholte Wahrnehmung desselben Werks“ nennen und nicht davon ausgehen, erst dann das Werk in seiner Gänze gehört zu haben. Ein Musikstück ist etwas, das immer wiederholt wird, wenn es von neuem gespielt wird, und nicht etwas, das länger wird, wenn es gespielt wird.

Dodd (2007, 159) sieht diesen Einwand durch das Prinzip gestützt, dass etwas zwischen zwei Zeitpunkten t_1 und t_2 nur dann vollständig wahrgenommen werden kann, wenn alle seine Teile irgendwann zwischen t_1 und t_2 existieren. T2.2a ist mit diesem Prinzip nicht vereinbar, weil wir ein Musikstück vollständig hören können, auch nachdem einige Aufführungen des Stücks bereits vergangen sind. Ganz zu Recht bestreiten Caplan & Matheson (2008, 82) jedoch die generelle Gültigkeit dieses Prinzips, indem sie auf unsere visuelle Wahrnehmung von Sternen hinweisen. Es ist möglich, heute einen Stern vollständig visuell wahrzunehmen, auch wenn es diesen Stern schon lange nicht mehr gibt. An dieser Stelle die visuelle Wahrnehmung eines physischen Gegenstandes in das Spiel zu bringen, ist allerdings nicht besonders geschickt, weil es hier um die vollständige *auditive* Wahrnehmung von etwas in seinen *zeitlichen* Teilen gehen soll. Nehmen wir stattdessen an, wir könnten auf der Erde längst vergangene Eruptionen von längst untergegangenen Sterne hören. Wir würden dann sagen, dass wir diese Eruptionen heute vollständig, also in all ihren zeitlichen Teilen, hören

können, obwohl sie nicht zu unserer Gegenwart gehören. Das von Dodd formulierte Prinzip scheint also auch dann falsch zu sein, wenn man es, wie das Dodd wahrscheinlich intendiert hat, auf den Fall der auditiven Wahrnehmung aller zeitlichen Teile von etwas beschränkt. Die Zurückweisung dieses Prinzips geht aber noch nicht mit einer Zurückweisung des Einwandes der vollständigen auditiven Wahrnehmbarkeit gegen T2.2a einher. Der Einwand beruht nämlich darauf, dass wir etwas zwischen den Zeitpunkten t_1 und t_2 nur dann vollständig hören können, wenn wir alle zeitlichen Teile davon zwischen t_1 und t_2 hören. Relevant ist hier nicht die Existenz aller zeitlichen Teile zwischen t_1 und t_2 , sondern ihre Wahrnehmbarkeit zwischen t_1 und t_2 . Darum erscheint T2.2a im Lichte unserer normalen Rede über das „vollständige“ Hören eines Musikstücks als eine ungereimte These. Denn wir müssen nicht alle Aufführungen eines Stücks gehört haben, um ein Stück vollständig gehört zu haben.

Ein weiterer Einwand gegen T2.2a, auf den Caplan & Matheson (2006, 65) selbst hinweisen, bezieht sich auf die Veränderbarkeit musikalischer Werke und darauf, dass es von einem bestimmten Stück auch andere Aufführungen hätte geben können. Die These T2.2a scheint nur dann zutreffen zu können, wenn sich die Identität der entsprechenden Gruppen von Aufführungen über die Zeit und über mögliche Welten hinweg nicht durch die Identität ihrer Teile bestimmt. Wenn sich die Gruppe von Aufführungen diachron und über mögliche Welten hinweg jeweils durch ihre Teile individuieren würde, könnte dieses Ganze aller Aufführungen nicht andere Teile haben, als es tatsächlich hat. Wir haben aber allen Grund davon auszugehen, dass ein Werk auch dann als numerisch Identisches existieren würde, wenn es mehr oder weniger oder andere Aufführungen davon gegeben hätte, und weiter existiert, wenn eine zusätzliche Aufführung stattfindet. Wenn man also zeigen könnte, dass die Gruppen, auf die in T2.2a Bezug genommen wird, hinsichtlich der Identität ihrer Teile „modal konstant“ und unveränderbar sind, hat man einen weiteren Einwand gegen T2.2a in der Hand.

Sind Gruppen von Aufführungen modal konstant und unveränderbar hinsichtlich ihrer Teile? Betrachten wir den allgemeinen Fall von identifizierenden Beschreibungen der Form „die Gruppe aller ...“, von denen Ausdrücke der Form „die Gruppe aller Aufführungen von ...“ einen Spezialfall darstellen. Wenn man Beschreibungen der Form „die Gruppe aller ...“ *de re* versteht, dann bezieht man sich damit tatsächlich auf „modal konstante“ und unveränderbare Gruppen. Interpretiert man sie hingegen *de dicto*, dann können wir uns damit auch auf „modal flexible“ und veränderbare Objekte beziehen. Die *de re/de dicto*-Unterscheidung kann an einem einfachen Beispiel illustriert werden. Nehmen wir die folgende identifizierende Beschreibung einer Gruppe: „Die Gruppe der Personen, die sich gestern Abend in der Tonhalle Zürich aufgehalten haben“. Gehört jemand, der gestern in der Tonhalle war, auch in einer

möglichen kontrafaktischen Situation noch zu dieser Gruppe, in der diese Person gestern gerade nicht in der Tonhalle war? Nein, wird man antworten, wenn man diese identifizierende Beschreibung *de dicto* versteht. Ist ein Ausdruck *de dicto* zu verstehen, dann wird mit diesem Ausdruck in einer bestimmten faktischen oder kontrafaktischen Situation gerade das bezeichnet, was in dieser Situation unter den Begriff fällt, der mit dem Ausdruck verknüpft ist. Da die genannte Person in dieser kontrafaktischen Situation nicht in der Tonhalle war, gehört sie in dieser Situation auch nicht zur erwähnten Gruppe. Wird der Ausdruck „die Gruppe der Personen, die sich gestern Abend in der Tonhalle Zürich aufgehalten haben“ hingegen *de re* verstanden, dann wird damit eine Gruppe benannt, die sich gerade aus den Personen bildet, die *faktisch* die Bedingung erfüllen, gestern Abend in der Tonhalle gewesen zu sein. Ausgehend von einem *De-re*-Verständnis dieses Ausdrucks muss man sagen, dass diese Gruppe keine anderen Mitglieder hätte haben können und unveränderbar ist. „Die Gruppe aller Aufführungen von *A Boy Named Sue* hätte auch andere Teile haben können“ ist daher nur wahr, wenn man den Ausdruck „die Gruppe aller Aufführungen von *A Boy Named Sue*“ *de dicto* versteht. Nun gibt es aber keinen Grund, warum die Rede von Gruppen von Aufführungen in T2.2a nicht *de dicto*, sondern *de re* verstanden werden sollte. Der erwähnte Einwand gegen T2.2a scheint also einfach mit einem Hinweis darauf beantwortet werden zu können, dass T2.2a *de dicto* zu interpretieren ist (vgl.: ebd., 67f.).

Dieser Einwand gegen T2.2a muss aber nur geringfügig umformuliert werden, um einen Vertreter von T2.2a vor ernsthafte Schwierigkeiten zu stellen. Wenn eine Gruppe nämlich aus anderen Teilen aufgebaut wäre, als sie tatsächlich ist, wäre sie in jedem Fall anders beschaffen. Auch eine Gruppe, die Teile hinzugewinnt, verändert sich. Es wäre aber sehr seltsam, anzunehmen, dass sich ein Musikstück verändert, weil es aufgeführt wird. Man mag in Einzelfällen, in Bezug auf wichtige, kunsthistorisch bedeutende Aufführungen, tatsächlich von einer Veränderung des Werkes durch diese Aufführungen sprechen wollen. Aber man wird kaum zugeben wollen, dass auch die unbedeutendste Aufführung eines Stücks dieses Stück, wenn auch in äusserst kleinem Masse, verändert. Dies zuzugeben, ist ein zu hoher musikontologischer Preis, der zu zahlen wäre.³⁶

Schliesslich kann man mit T2.2a auch nicht berücksichtigen, dass Werke entstehen können, bevor sie zum ersten Mal aufgeführt werden. Ein Musikstück entsteht im Rahmen eines

³⁶ Vgl. zu diesem Einwand auch Wollheim (1968, 8). In einem trivialen, „extrinsischen“ Sinn, der hier nicht gemeint ist, verändert sich ein Werk natürlich schon, wenn es aufgeführt wird: Wenn es bisher *n* Aufführungen des Werkes gab und eine hinzu kommt, dann verliert das Werk die Eigenschaft, bisher *n*-mal aufgeführt worden zu sein, und erlangt stattdessen die Eigenschaft, *n+1*-mal aufgeführt worden zu sein.

Kompositionsaktes. Die Komposition³⁷ eines Stücks fällt aber nicht immer mit dem erstmaligen Spielen des Stücks zusammen. Die Erstaufführung findet oft erst eine geraume Zeit nach dem künstlerischen Schöpfungsakt statt. Das gilt natürlich insbesondere für Stücke, die von einem Künstler für eine Band oder ein Orchester geschrieben wurden. Ein musikalisches oder literarisches Werk kann sogar rein gedanklich geschaffen werden, ohne niedergeschrieben, ausgesprochen oder aufgeführt zu werden. Thom (1993, 36) wendet dagegen ein, eine Vorstellung von einem Werk sei noch kein Werk, und das bleibe so, selbst wenn die entsprechende Vorstellung so spezifisch wie möglich ist. Unsere normale Rede darüber, wann Werke zu existieren beginnen, scheint dem aber eindeutig zu widersprechen. Wir sprechen zwar auch von blossen „Ideen für Werke“, aber wir tun das nur in Kontexten, in denen die auditiven und andere Eigenschaften, des noch in Entstehung begriffenen Werkes, noch nicht hinreichend genau festgelegt wurden. Es ist unklar, warum Werke in jedem Fall erst zu den Zeitpunkten entstehen sollen, zu denen die spezifischen künstlerischen Gedanken zum ersten Mal *mitgeteilt* werden. Die Arbeit am Werk kann in jedem relevanten Sinn von „Arbeit am Werk“ bereits vor dem Mitteilen des Resultats abgeschlossen worden sein. Natürlich sollte man sich nicht unkritisch auf unsere alltägliche Redeweise verlassen. Aber warum kann man ihr in diesem Punkt nicht folgen? Weil künstlerische Vorstellungen generell einen Charakter des Vagen und Unbestimmten haben? Aber warum soll man künstlerischen Vorstellungen, seien sie auch noch so spezifisch, einen solchen Charakter zuschreiben? Und selbst wenn Werke nicht bloss „in Gedanken“ geschaffen werden können, kann man sie schaffen, indem man sie niederschreibt. Nach Caplan und Mathesons Ansicht beginnen Werke aber erst dann zu existieren, wenn sie zum ersten Mal aufgeführt werden.

Ich werde mich im Abschnitt 6.3 mit der Frage beschäftigen, ob und unter welchen Umständen zum Beispiel ein Werk, das wir als eines „für ein Orchester“ kennen, grundsätzlich zum Beispiel auch durch einen Klaviersolisten gespielt werden kann. Wenn letzteres möglich ist, dann sind diejenigen Aufführungen, die als „Erst-“, „Original-“ oder „Uraufführungen“ bekannt sind, vielleicht genau genommen nicht immer die ersten Aufführungen der entsprechenden Werke. Das Bespielen eines Instruments, z. B. des Klaviers, gehört für viele Komponisten klassischer Orchesterwerke zum künstlerischen Schöpfungsakt dazu. Ganz sicher bedeutet das aber nicht, dass es nicht möglich ist, ein Stück zu komponieren, ohne es gleichzeitig zu spielen.

³⁷ Den Ausdruck „Komposition eines musikalischen Werkes“ verwende ich im Sinn von „Schöpfung eines musikalischen Werkes“. Im Moment beschäftigen wir uns noch ausschliesslich mit aufführbaren Werken, ich werde aber im Folgenden auch dort von „Kompositionsakten“ sprechen, wo es um die Schöpfung nicht-aufführbarer Werke geht.

Interessanterweise sind diese Einwände gegen T2.2a nicht stichhaltig, wenn man den Gegenstandsbereich von T2.2a auf Musikstücke beschränkt, die aus prinzipiellen, begrifflichen Gründen nur einmal aufgeführt werden können. Wenn es solcherart Werke gibt, dann gehören wohl insbesondere einige musikalische Improvisationen dazu. Einige Teilnehmer der musikalischen Praxis würden darauf bestehen, dass bestimmte improvisierte Werke nicht wiederholt gespielt werden können.³⁸ Andere nehmen jedoch an, jedes Werk sei prinzipiell mehrmals aufführbar, wenn es irgendwann aufgeführt wurde, d. h. überhaupt aufführbar ist. Die Teilnehmer der musikalischen Praxis scheinen in dieser Frage gespalten zu sein. Nehmen wir für den Moment an, es gebe musikalische Werke, die nur einmal aufgeführt werden können bzw. konnten. Wenn die These T2.2a bzw. eine Umformulierung davon nur auf solche Stücke bezogen wird, dann lösen sich die Einwände bezüglich des vollständigen Hörens und der Veränderbarkeit auf. In jedem Fall genügt es im Fall solcher Werke, eine einzige Aufführung zu hören, um das Stück in seiner Gänze zu hören. Da prinzipiell keine Aufführungen hinzukommen können, kann sich das Stück auch nicht durch das Hinzukommen einer Aufführung verändern, also läuft auch dieser Einwand ins Leere. Wir würden auch nicht sagen, die Improvisation habe schon existiert, bevor sie ertönte und es kann auch nicht gesagt werden, dass die „Erstaufführung“ dieses Stück korrekt oder fehlerhaft wiedergibt. Folgt daraus, dass wir wenigstens ein nur einmal aufführbares Musikstück mit der einzigen Aufführung dieses Stücks identifizieren sollen, wie das bspw. Davies (2004, 219) vorschlägt?

Diese Frage scheint bejaht werden zu müssen. Allerdings ist es nicht klar, ob der Begriff eines nur einmal aufführbaren Musikstücks überhaupt widerspruchsfrei ist. Könnte es nicht sein, dass die Möglichkeit des wiederholten Aufführens schon im Begriff des musikalischen Werks enthalten ist?³⁹ Man scheint sich, wie oben erwähnt, uneinig darüber zu sein, ob zum Beispiel eine Jazz-Improvisation grundsätzlich mehrmals gespielt werden kann und ich wüsste nicht, ob und wie die Philosophie etwas darüber sagen kann, wer diesbezüglich näher an der Wahrheit ist. Möglicherweise sind hier zwei verschiedene Begriffe des musikalischen Werks involviert. Die meisten Werke können jedenfalls mehrmals aufgeführt werden, wenn sie überhaupt aufgeführt werden können, und im Folgenden werde ich mich auf eine Untersuchung solcher Werke konzentrieren. Vereinfachend soll von nun an die Rede über musikalische

³⁸ Wenn musikalische Improvisationen wiederholt gespielt werden können, dann wohl höchstens in Ausnahmefällen als *Improvisationen*. Es ist zudem in diesem Zusammenhang zu beachten, dass ich natürlich keineswegs davon ausgehe, dass jedes improvisierte Musizieren auch das Spielen eines *Werkes* ist.

³⁹ Wie verhält es sich mit einem Stück, das vom Komponisten ausdrücklich als eines beschrieben wird, das nur einmal aufgeführt werden kann? Man stelle sich eine Partitur vor, die mit den Worten „Das Folgende kann nur einmal aufgeführt werden“ beginnt. Wie weit erstreckt sich diesbezüglich die künstlerische Freiheit? Es ist mir nicht klar, wie diese Fragen zu beantworten sind.

Werke so verstanden werden, dass damit nur solche Werke gemeint sind, die wiederholt aufgeführt werden können, wenn sie überhaupt aufgeführt werden können. Die folgenden Ausführungen sind also mit dem Vorbehalt zu lesen, dass sie auf Improvisationen möglicherweise nicht zutreffen.

Wenden wir uns schliesslich noch der Literatur zu und prüfen, wie sich Caplan und Mathesons These zur Natur von musikalischen Werken schlägt, wenn sie, etwas modifiziert, auf literarische Werke übertragen wird. Was für eine These zur Natur von literarischen Werken wäre denn im „Geiste“ von T2.2a? Caplan und Matheson haben Musikstücke mit etwas identifiziert, das wir hören, wenn wir das Werk hören. Auch literarische Werke können gehört werden, etwa indem wir eine Lesung hören oder eine Aufführung eines Dramas⁴⁰. Ein literaturontologischer Ansatz sollte aber berücksichtigen, dass wir literarische Werke nicht nur hören, sondern auch lesen können.⁴¹ Ebenso wie sprachliche Ausdrücke in lautlicher *und* schriftlicher Form vorkommen, ist zu erwarten, dass literarische Werke ebenfalls durch schriftliche und lautliche Zeugnisse wahrnehmbar sind, und zwar nicht nur mittelbar. Für aufführbare Werke scheint auch zu gelten, dass wir wenigstens einige Teile davon wahrnehmen, wenn wir bloss Bewegungen von Schauspielern u. Ä. wahrnehmen. Dieser Eindruck täuscht, wie ich in späteren Abschnitten zeigen werde (vgl. insb. Abschnitte 5.4-5.6). Wir wollen uns hier aber noch auf seine intuitive Plausibilität verlassen. Die Bedeutung, die Aufführungen im Fall der Musik einnehmen, nehmen also, wenigstens oberflächlich gesehen, Niederschriften, Lesungen/Rezitationen und Aufführungen im Fall der Literatur ein.

Gehen wir daher für den Moment davon aus, dass Niederschriften, Lesungen/Rezitationen und Aufführungen für literarische Werke im gerade erläuterten Sinn das sind, was Aufführungen für aufführbare Musikstücke sind. Da es für Niederschriften, Lesungen/Rezitationen und Aufführungen keinen einheitlichen Begriff gibt, muss eine, auf die Literatur bezogene, These, die den „Geist“ von T2.2a bewahren soll, etwas umständlicher formuliert werden:

T2.2b: Ein literarisches Werk ist mit der Gruppe aller schriftlichen und lautlichen Wiedergaben und, wenn es sich um ein aufführbares Werk handelt, aller Aufführungen des Werkes zu identifizieren.

⁴⁰ Ich verstehe unter einem Drama hier und im Folgenden ganz einfach ein aufführbares literarisches Werk mit verteilten Rollen.

⁴¹ Aber trifft dasselbe denn nicht auch für musikalische Stücke zu, die auf einer Partitur beruhen? Ich werde erst im Abschnitt 5.6 dazu kommen, zu begründen, warum musikalische Werke im Gegensatz zu literarischen Werken nur *mittelbar* gelesen werden können.

Es ist zu beachten, dass literarische Werke gemäss T2.2b mit relativ exotischen Objekten zu identifizieren sind. Wer diese These vertritt, setzt Werke der Literatur mit Gruppen von physischen Gegenständen (Büchern u. Ä.) und Handlungen (Lesungen, Dramenaufführungen) gleich. „Exotisch“ sind solche Gruppen, weil es nicht klar ist, ob wir uns ausserhalb von philosophischen Fachdiskussionen in irgendeinem Kontext je mit anderen Beispielen solcher Gebilde beschäftigen, die sowohl aus Gegenständen als auch aus Handlungen bestehen. Im Gegensatz dazu identifiziert man mit der These T2.2a Musikstücke mit relativ gewöhnlichen Objekten, insofern Musikstücke nach T2.2a einfach Reihen von Handlungen sind. Eine Gruppe von Handlungen ist an sich nichts Ungewöhnliches. Möglicherweise ist es sogar schwierig, sich eine Handlung vorzustellen, die nicht selbst zu Teilen aus Handlungen besteht. Der Umstand, dass die literaturontologische These T2.2b Werke mit exotischen Objekten identifiziert, ist zwar noch nicht fatal für diese These, aber sie schmälert doch ihre Plausibilität.

Zudem ist leicht einzusehen, dass die oben diskutierten Einwände gegen T2.2a auch gegen T2.2b vorgebracht werden können. Warum sollten wir ein literarisches Werk nur dann vollständig gelesen haben, wenn wir alle Textexemplare durchgearbeitet haben oder nur dann vollständig gehört haben, wenn wir sämtliche bisherigen Lesungen, Rezitationen und Aufführungen des Werkes gehört haben? Gleichermassen absurd scheint es zu sein, dass die Aussage „In meinem Regal steht ein klitzekleiner Teil des *Zauberbergs*“ wahr ist, weil bloss ein einziges Exemplar des *Zauberbergs* in meinem Regal steht. Wer aber T2.2b vertritt und ein Exemplar des *Zauberbergs* besitzt, müsste diese Aussage für wahr halten. Ebenso ist nicht anzunehmen, dass sich ein Werk der Literatur verändert, wenn ein neues Textexemplar erstellt oder ein bestehendes zerstört wird. Einzelne Dramenaufführungen mögen bestimmte Kritiker dazu veranlassen von einer dadurch hervorgebrachten „Veränderung“ des Werks zu sprechen. Es ist aber alles andere als plausibel, dass dies für sämtliche Dramenaufführungen zutrifft, seien sie auch noch so unbedeutend.

3 Koexistenz zu Spuren

3.1 Einleitung

Das vorherige Kapitel brachte unter anderem die folgenden drei Bedingungen ans Licht, die ein plausibler musik- und literaturontologischer Ansatz zu erfüllen hat. Erstens muss berücksichtigt werden, dass wir ein Werk jeweils vollständig wahrnehmen können, indem wir eine einzige Aufführung, ein einziges Textexemplar des Werkes, eine einzige Lesung usw. wahrnehmen. Zweitens muss beachtet werden, dass sich Werke nicht verändern, wenn sie aufgeführt, niedergeschrieben oder mündlich rezitiert werden. Drittens muss ein plausibler Ansatz schliesslich berücksichtigen, dass Werke entstehen können, ohne dass sie wiedergegeben werden. Wer Werke mit Gruppen von Gegenständen oder Handlungen im Sinne von T2.2a und T2.2b identifiziert, kann diesen drei Bedingungen nicht gerecht werden.

Ich werde in diesem Kapitel auf zwei andere, eng miteinander verwandte, Vorschläge zur Natur von Werken eingehen, die Tillman (2011) entwickelt hat. Es wird sich zeigen, dass einige Annahmen Tillmans in die richtige Richtung zeigen, insofern seine Vorschläge den gerade formulierten Desideraten für einen plausiblen musik- und literaturontologischen Ansatz wenigstens zum Teil gerecht werden können. Wie Caplan und Matheson konzentriert sich Tillmann in erster Linie auf die Musik. Er geht jedoch von der Übertragbarkeit seiner musikontologischen Überlegungen auf die Literatur aus (ebd., 14). Wie im vorherigen Kapitel werde ich mich zuerst wieder musikalischen Werken widmen und anschliessend die Übertragung der entsprechenden Thesen auf den Fall der Literatur prüfen.

Inbesondere um den Existenzbedingungen von Werken gerecht zu werden, assoziiert Tillmann Musikstücke im Rahmen einer seiner beiden Ansätze nicht bloss mit Aufführungen, sondern mit einer ganzen Reihe von weiteren Dingen. Ich bezeichne diese Dinge im Folgenden als „Spuren von Werken“. Tillmann selbst fasst diese Dinge nicht unter einen Begriff. Den Terminus „Spur eines Werkes“ entlehne ich lose von Patzig (1981, 118) und Rohrbaugh (2003, 34), die ihn allerdings jeweils in leicht anderer Bedeutung verwenden.⁴² Unter den Spuren eines Werkes verstehe ich a) die einzelnen Niederschriften des Werkes in der Form von Büchern, Exemplaren der Partitur usw., b) die einzelnen Ereignisse oder Handlungen, deren Wahrnehmung, wenigstens oberflächlich gesehen, als Wahrnehmung des Werkes zählt, wie Aufführungen, Abspielungen und Lesungen, und c) Dinge, in denen das Werk

⁴² Mein Begriff der Spur eines Werkes entspricht wahrscheinlich mehr oder weniger dem Begriff der „Verkörperung“ („embodiment“) eines Werkes, den Magnus (2012, 113) benutzt. Verkörperungen sind nach Magnus diejenigen konkreten Dinge, von deren Existenz die Existenz des jeweiligen Werks abhängt.

codiert ist, wie Schallplatten, Computerdateien u. Ä. Zu c) gehören auch hinreichend ausgeprägte Erinnerungen an Werke.

Wie sich gleich zeigen wird, erinnert Tillmans musikontologische Sicht stark an ein Verständnis von Werken als konkreten Universalien.⁴³ Er spricht von Werken aber nicht als Universalien und es ist eine offene Frage, ob er Werke als Universalien auffasst, der ich nicht weiter nachgehen werde.

3.2 Tillman zur Natur von Werken

Wie Caplan und Matheson bezieht sich auch Tillman nur auf aufführbare Musikstücke. Auch er ignoriert zudem den Umstand, dass wenigstens einige aufführbare Werke wiedergegeben werden können, ohne sie aufzuführen. Wiederum soll daher in diesem Abschnitt nur die Natur von solchen Musikstücken untersucht werden, die ausschliesslich durch Aufführungen wiedergegeben werden können.

Tillman weist die Vorstellung zurück, dass solche Werke mit einer einzelnen, mehreren oder allen Aufführungen davon zu identifizieren sind. Gemäss seinem ersten Vorschlag sind musikalische Werke aber trotzdem als Konkreta zu verstehen, die gerade dort zu verorten sind, wo ihre Aufführungen sind. Genauer gesagt sind Werke nach diesem Ansatz „mehrfach lokalisierte“ Dinge, die jeweils *vollständig* dort lokalisiert sind, wo eine vollständige Aufführung des Werkes ist (Tillman 2011, 17). Sie seien an mehreren verschiedenen Orten gleichzeitig vollständig präsent und darum „mehrfach lokalisiert“. Aufführbare Musikstücke existieren nach Tillman im gleichen Sinn im Raum wie ihre Aufführungen, d. h. sie nehmen gerade dieselben Raumzeitregionen ein, die ihre Aufführungen einnehmen. Allerdings bestehen sie nicht aus ihren Aufführungen. Tillman schreibt:

(...) works are „wholly located” at any region occupied by one of its performances, but are not identical to any performance. (ibd., 20)

Etwas umformuliert und expliziert lautet diese These:

T3.2a: Ein Musikstück ist ein Konkretum, das gerade dort existiert, wo seine Aufführungen existieren, indem es jeweils als Ganzes die Raumzeitregionen jeder einzelner seiner

⁴³ Tillmans musikontologische Sicht wurde bisher noch kaum vertreten. Eine Ausnahme ist Zemach (1970, 246), der Werke im Wesentlichen gleich wie Tillman kategorisiert.

Aufführungen einnimmt. D. h. ein Musikstück ist insbesondere mit keiner Gruppe von Aufführungen oder mit keiner einzelnen Aufführung zu identifizieren.⁴⁴

Da T3.2a impliziert, jedes Musikstück sei vollständig dort zu verorten, wo seine Aufführungen jeweils lokalisiert sind, hat T3.2a nicht zur Konsequenz, dass ein Musikstück erst dann vollständig gehört wurde, wenn der Hörer alle Aufführungen wahrgenommen hat (ebd., 28f.). Mit T3.2a wird sichergestellt, dass das Hören des ganzen Stücks immer mit dem Hören einer ganzen Aufführung einhergeht. Es müssen nicht noch zusätzliche Aufführungen gehört werden, um das Hörerlebnis des Stücks zu komplettieren. Das Werk ist nach T3.2a vollständig dort präsent, wo eine vollständige Aufführung des Werks präsent ist. Mit der These T3.2a kann auch berücksichtigt werden, dass sich ein Werk nicht bloss darum verändert, weil es aufgeführt wird (ebd., 28). Nur weil etwas im Laufe der Zeit immer wieder an unterschiedlichen Orten lokalisiert war, heisst das noch nicht, dass sich dieses Ding im Laufe der Zeit verändert hat. Auf den Fall musikalischer Werke bezogen, könnte Tillman sagen, ein musikalisches Werk habe sich von gestern auf heute nicht schon darum verändert, weil es gestern in New York und heute in Paris aufgeführt wurde und so gestern und heute jeweils an anderen Orten war.

Die Existenzbedingungen von Werken stellen allerdings auch einen Vertreter von T3.2a vor Probleme. Denn wie soll ein bisher noch unaufgeführt gebliebenes Werk nach T3.2a existieren können, wenn es vor der ersten Aufführung noch keine Raumzeitregion eingenommen haben soll? Nach dieser These existiert ein Werk gerade insofern es einen Ort einnimmt und die Orte, die das Werk einnehmen soll, sind diejenigen, die von den Aufführungen eingenommen werden.

Als Antwort auf dieses Problem hat Tillman eine zweite Position vorgeschlagen, gemäss der Werke nicht nur dort sind, wo ihre Aufführungen sind, sondern zusätzlich auch überall dort präsent sind, wo ihre anderen Spuren sind. Dieser Vorschlag bindet die Existenz eines Werkes an die Existenz einer Spur des Werkes. Spuren musikalischer Werke sind, um das nochmals zu wiederholen: a) die Exemplare der Partitur, b) Schallplatten und andere Datenträgern, die Aufnahmen des Stücks enthalten, c) hinreichend ausgeprägte Erinnerungen an das Stück, im Sinne von Teilen des Gedächtnisses, bzw. Dinge mit derselben Funktion wie Erinnerungen und d) Aufführungen (ebd., 15ff.). Kurz gefasst ergibt sich daraus folgende These zur Natur musikalischer Werke:

⁴⁴ Tillman äussert sich nicht dazu, ob sich T3.2a und seine zweite These, auf die ich weiter unten eingehen werde, auch auf Musikstücke beziehen, die prinzipiell nur einmal aufgeführt werden können.

T3.2b: Ein Musikstück ist ein Konkretum, das jeweils als Ganzes die Raumzeitregionen jeder einzelnen seiner Spuren einnimmt.

Es ist plausibel, anzunehmen, dass ein Werk gerade dann zu existieren beginnt, wenn die erste Spur des Werkes zu existieren beginnt.⁴⁵ Ein künstlerischer Schaffensprozess geht einher mit dem Erstellen eines Partiturexemplars, dem Akkumulieren von Erinnerungen an das Komponierte oder mit dem erstmaligen Spielen des Stücks. Etwas weniger klar ist es, ob die Existenz irgendeiner Spur des Werks notwendig und hinreichend ist für die Existenz des Werkes. Einige Philosophen würden sagen, dass Werke ewig existieren und ihre Existenz daher nicht an die Existenz einer Spur gebunden ist (vgl. z. B.: Wolterstorff 1975, 138). Und nach der Ansicht von Lamarque (2002, 146) und Schmücker (2003, 169) existieren Werke höchstens so lange, wie Subjekte existieren, die diese Werke als Werke anerkennen oder anerkennen können.⁴⁶ Trifft letzteres zu, können Werke auch schon dann aufgehört haben zu existieren, wenn noch Spuren übrig sind. Zu verneinen, dass die Existenz von Spuren notwendig und hinreichend ist für die Existenz von Werken, ist aber problematisch (vgl.: Trivedi 2008). Nehmen wir daher für den Moment an, dass der zweite Tillmansche Vorschlag den Existenzbedingungen von Werken gerecht wird.

Wer T3.2b vertritt, hat aber noch mit anderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Nach T3.2b koinzidieren Werke nicht nur zu Aufführungen, sondern auch zu Dingen wie Erinnerungen und Schallplatten. Es ist aus mehreren Gründen nicht klar, wie letzteres mit unseren Überzeugungen über die Natur von Werken vereinbart werden kann. Nehmen wir das Beispiel von Schallplatten. Unter Geltung von T3.2b müsste die sinnliche Wahrnehmung einer Schallplatte gleichzeitig eine sinnliche Wahrnehmung aller Musikstücke sein, die auf dieser Schallplatte codiert sind. Das visuelle Wahrnehmen einer Schallplatte ist aber kein Erlebnis, das wir als musikalische Erfahrung beschreiben würden. Da die visuelle Wahrnehmung einer Schallplatte keine musikalische Erfahrung bieten kann, könnte die Wahrnehmung eines Musikstücks, wenn T3.2b zuträfe, nicht in jedem Fall eine musikalische Erfahrung bieten. Das scheint aber eine absurde Konsequenz von T3.2b zu sein. Problematisch für T3.2b ist zum Beispiel auch, dass Werke in aller Regel als Dinge beschrieben werden können, die einen Anfang und ein Ende im zeitlichen Sinn haben. Die Passagen eines Werkes haben eine zeitliche Ordnung. Eine solche zeitliche Ordnung scheint man aber Schallplatten und Erinne-

⁴⁵ Vgl. u. a. Thomasson (1999, 10ff.).

⁴⁶ Wenn ich hier von der Existenz von Werken spreche, dann verstehe ich das Prädikat „... existiert“ so wie in der wahren Aussage „Der Brontosaurier existiert nicht mehr“ und *nicht* wie in der, ebenfalls wahren, Aussage „Es existiert eine Dinosaurierart namens «Brontosaurier»“.

rungen und allem, was dazu raumzeitlich koinzidiert, kaum zuschreiben zu können. Wir sollten Schallplatten, Erinnerungen u. Ä. daher eher als Dinge verstehen, die in einem ähnlichen Verhältnis zum jeweiligen Werk stehen, in dem ein Plan eines Hauses zum Haus selbst steht. Kurz gesagt kann Tillmans ersterer Vorschlag, T3.2a, also nicht den Existenzbedingungen von Werken gerecht werden und der zweite Vorschlag, T3.2b, nicht den Bedingungen, unter denen wir Werke wahrnehmen.

Beide Positionen könnten auch darum kritisiert werden, weil sie von der Möglichkeit der vollständigen raumzeitlichen Koinzidenz zweier Dinge ausgehen. Können zwei numerisch verschiedene Dinge wirklich denselben Raum zu derselben Zeit einnehmen? Diese Frage ist weder offensichtlich zu bejahen noch offensichtlich zu verneinen. Weil die Beantwortung dieser Frage eine längere Abhandlung nach sich ziehen müsste, werde ich sie hier allerdings offen lassen müssen.⁴⁷

Problematisch für die Vorschläge Tillmans ist aber schliesslich, dass man mit beiden Ansätzen nicht den Bedingungen gerecht werden kann, unter denen Werke sich verändern. Wenn ein Werk überall dort wäre, wo eine Spur (eine Aufführung) dieses Werkes ist, dann beträfe jede (physische) Manipulation der Spur (Aufführung) auch das Werk selbst. Es trifft aber nicht zu, dass jede (physische) Manipulation einer Spur (Aufführung) das Werk selbst betrifft. Beispielsweise kann ein Exemplar der Partitur eines Werkes zerstört werden, ohne damit schon das Werk zu zerstören. Wenn das Werk dort wäre, wo diese Partitur ist, würde es aber ebenfalls zerstört oder mindestens irgendwie verändert werden. Man kann dagegen einwenden, dass wir Äusserungen der Form „Du hast eben das Werk W zerstört“ auch in einer Situation treffen, in der jemand lediglich ein Exemplar der Partitur von W zerstört hat. Wir sind aber jederzeit bereit, diese Aussage dahin gehend zu präzisieren, dass dem Werk selbst nichts passiert ist und wir damit nur meinen, ein Partiturexemplar sei zerstört worden. Das heisst, in einem gewissen Sinne genügt es nicht, bloss eine Partitur zu zerstören, um das Werk zu zerstören oder auch nur irgendwie zu verändern. Die physische Manipulation, welche die Partitur betroffen hat, hat das Werk gerade nicht betroffen.

Schauen wir uns den Fall literarischer Werke an. Tillmans Thesen zur Musik lassen sich auf die Literatur wie folgt übertragen:

⁴⁷ Wiggins (1968) ist zum Beispiel der Meinung, diese Frage sei zu bejahen. Er verteidigt die These, dass dort, wo ein Artefakt (z. B. eine Statue) ist, noch etwas anderes ist, welches das Artefakt konstituiert, aber nicht mit ihm identisch ist.

T3.2c: Ein literarisches Werk ist ein Konkretum, das jeweils als Ganzes die Raumzeitregionen jeder einzelner seiner schriftlichen und lautlichen Wiedergaben und Aufführungen einnimmt.

T3.2d: Ein literarisches Werk ist ein Konkretum, das jeweils als Ganzes die Raumzeitregionen jeder einzelner seiner Spuren einnimmt.

Wer T3.2c vertritt, müsste wiederum erklären können, warum etwas, was als raumzeitlich ausgedehntes Ding existiert, auch zu Zeitpunkten existieren kann, zu denen es nicht raumzeitlich ausgedehnt ist. Auch T3.2d steht in keinem besseren Licht als die analoge These T3.2b zur Musik. Denn nach T3.2d existieren literarische Werke ebenfalls dort, wo zum Beispiel gewisse Schallplatten existieren, die Aufnahmen von Lesungen enthalten. Wie kann aber ein literarisches Werk dort im vollsten Sinne präsent sein, wo bloss eine *Codierung* des Werkes präsent ist?

Ich habe im letzten Abschnitt erwähnt, dass wir zwischen korrekten und fehlerhaften Aufführungen eines Werks unterscheiden und damit auf die Übereinstimmung oder Nicht-Übereinstimmung der Aufführungen mit dem Werk Bezug nehmen. In dieser Hinsicht hat das Werk für Aufführungen, aber auch für Partiturexemplare und andere Werkspuren, Normcharakter. Wie Caplan und Matheson steht auch Tillman vor dem Problem, die Tatsache zu berücksichtigen, dass Werke als Normen für ihre Spuren fungieren. Was unterscheidet denn fehlerhafte von korrekten Aufführungen, wenn beide gleichermassen mit dem Werk koinzidieren? Es ist nicht offensichtlich, ob bzw. wie Tillman diese Frage beantworten könnte. Tillman scheint aber insofern näher als Caplan und Matheson an einer Lösung dieses Problems zu sein, als seine Ansätze relativ nahe an einem Verständnis von Werken als Typen sind, wie wir sehen werden. Und ein Verständnis von Werken als Typen kann dem Normcharakter von Werken problemlos gerecht werden.

Bevor ich mich aber einem Verständnis von Werken als Typen widme, werde ich im nächsten Kapitel noch auf einen anderen Vorschlag eingehen, der ebenfalls keine grösseren Schwierigkeiten damit hat, den Normcharakter von Werken zu berücksichtigen. Ich werde mich im nächsten Kapitel genauer gesagt mit der Frage auseinandersetzen, ob Werke mit Handlungen von schöpferisch tätigen Künstlern, d. h. mit künstlerischen Akten der Schöpfung von Werken, zu identifizieren sind. Denn die Norm, die das Werk sein soll, wird im Rahmen der jeweiligen künstlerischen Handlungen festgelegt, die zur Entstehung des Werkes führen. Ist es so betrachtet denn nicht denkbar, dass der Schöpfungsakt nichts anderes *ist* als diese Norm, an der sich Spuren von Werken zu richten haben?

4 Künstlerische Schöpfungsakte

4.1 Einleitung

Wir verstehen Werke als Normen, insofern wir Buchexemplare, Aufführungen oder Rezitationen als „korrekt“ oder „abweichend“ beschreiben hinsichtlich ihrer Übereinstimmung mit den Werken, die sie wiedergeben. Diese Normen werden im Rahmen der jeweiligen künstlerischen Schöpfungsakte festgelegt. Ausgehend von diesem Faktum könnte es naheliegen, Werke der Musik und Literatur direkt mit ihren jeweiligen Schöpfungsakten zu identifizieren. Denn in einem gewissen Sinn trifft es zu, dass Spuren von Werken in Einklang mit den jeweiligen künstlerischen Schöpfungsakten gestaltet werden müssen.

Falls Werke diejenigen Handlungen sein sollten, die laut normaler Redeweise erst zu ihrer Entstehung geführt haben, so sind sie weder selbst Spuren von Werken noch zu Spuren koinzidierende Dinge. Ausgehend von den obigen Überlegungen zur Natur von Werken scheint die These, dass sie mit ihren Schöpfungsakten identisch sind, aber einige offensichtliche Schwächen aufzuweisen. Werke scheinen erstens nicht denselben Existenzbedingungen wie künstlerische Schöpfungsakte zu unterliegen: Sie können natürlich zu Zeitpunkten existieren, zu denen ihre Schöpfungsakte schon längst vergangen sind. Zweitens ist ein Werk nur schon darum nicht mit dem jeweiligen künstlerischen Akt zu identifizieren, weil es im Rahmen des Aktes geschaffen wird. Es wäre unsinnig zu sagen, der Akt entstünde im Rahmen des Aktes. Drittens hören, sehen oder lesen wir in aller Regel nicht ein Werk, indem wir einen künstlerischen Schöpfungsakt hören, sehen oder lesen (?!). Wenn Werke ihre Schöpfungsakte wären, dann wäre Beethovens 5. Sinfonie ein Ereignis, das zwischen 1800 und 1808 stattgefunden hat, immer wieder unterbrochen wurde und insgesamt wohl mehrere Wochen gedauert hat. Wenn wir diesem Ereignis zuhörten, würden wir zwischendurch einige der, allerdings auf einem Klavier gespielten, vertrauten Klänge der Fünften hören, aber vor allem so banale Dinge wie das Kritzeln von Beethovens Feder auf Papier und vielleicht ab und zu ein leises Seufzen oder einen Heureka-Ausruf. Insgesamt war das, was wir während dieser Wochen gehört hätten, wohl völlig uninteressant. Insbesondere hat es in keinem Fall die auditiven Eigenschaften, die wir Beethovens 5. Sinfonie zuschreiben.

Dieser letztere Einwand spricht überhaupt gegen die Identifizierung von Werken mit allen möglichen menschlichen Tätigkeiten, die keine Spuren eines Werkes sind. Er spricht auch gegen die Gleichsetzung von Werken mit mentalen Vorgängen im Allgemeinen, auch wenn es sich dabei nicht um Tätigkeiten im engeren Sinne handelt, sondern z. B. um eher passive Erfahrungen des Künstlers oder seiner Rezipienten. Denn alles das sind Dinge, die entweder

überhaupt nicht sinnlich wahrnehmbar sind oder dann nicht diejenigen wahrnehmbaren Eigenschaften aufweisen, die wir Werken zuschreiben. Dass Werke der Musik oder Literatur mentale Vorgänge/Zustände oder Typen solcher Vorgänge/Zustände sind, wird bspw. von Collingwood (1938, 144ff.) angenommen.⁴⁸ Kurz gesagt ist ein Werk nach Collingwood eine Erfahrung, die wir machen, wenn wir das Werk in einer verständnisvollen Weise hören, sehen oder lesen.⁴⁹ Eine Identifikation von Werken mit mentalen Entitäten oder Typen mentaler Entitäten scheint aber ebenso aussichtslos zu sein wie eine Gleichsetzung von Werken mit den jeweiligen künstlerischen Schöpfungsakten.⁵⁰

Angesichts des Umstandes, dass Werke Normen für ihre Spuren sind, lohnt es sich aber der Frage nachzugehen, ob unsere Rede über Werke ambig ist, insofern wir uns wenigstens *manchmal* auf nichts anderes als die jeweiligen Schöpfungsakte beziehen, wenn wir uns auf Werke beziehen. Bejaht wird diese Frage von Davies (2004), mit dessen kunstontologischen Überlegungen wir uns in diesem Kapitel beschäftigen werden. Davies gibt zu, dass nicht jede Aussage über Werke eine Aussage sein kann, mit der wir uns auf eine künstlerische Handlung beziehen (ebd., 142f.; 178). Aber wenigstens für *einige* Aussagen über Werke soll gelten, dass wir uns mit ihnen auf die künstlerischen Schöpfungsakte, und nichts anderes, beziehen. Davies schliesst in diese These Werke aller Künste ein, also auch Gemälde, Skulpturen usw. Einige unserer, sich auf Werke beziehenden, Überzeugungen handeln gemäss Davies von den jeweiligen künstlerischen Schöpfungsakten, während sich andere Überzeugungen über Werke auf Produkte dieser Handlungen beziehen. Das soll gelten, obwohl sich, oberflächlich gesehen, beide Arten von Überzeugungen auf ein- und dasselbe beziehen. Davies vermutet also das Bestehen einer verborgenen Mehrdeutigkeit von Ausdrücken wie „Werk“ oder „Hamlet“, „die Werke von Shakespeare“, „meine Lieblingssinfonie“ usw. zwischen einem Bezug auf

⁴⁸ Vgl. auch meine kurzen Bemerkungen zu Collingwood zu Beginn des Abschnittes 1.1.

⁴⁹ Vgl. auch Richards (1924). Richards identifiziert Werke der Literatur mit einer Gruppe oder Menge von Erfahrungen: „Let us mean by *Westminster Bridge* not the actual experience which led Wordsworth on a certain morning about a century ago to write what he did, but the class composed of all actual experiences, occasioned by the words, which do not differ within certain limits from that experience.“ (ebd., 212). Hegels Ausführungen über die Literatur in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* gehen in eine ähnliche Richtung. Poesie ist nach Hegel eine „Vorstellung, die in Rede und Buchstaben sich äußert“ (Einleitung, III., Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit). Hegel schliesst daraus: „Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetische gleichgültig, ob ein Dichtwerk gelesen oder angehört wird, und es kann auch ohne wesentliche Verkümmern seines Wertes in andere Sprachen übersetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens gebracht werden“ (III. Das System der einzelnen Künste, III., I. Die Poesie). Möglicherweise meint Hegel aber nicht so sehr, dass Werke der Literatur Arten mentaler Vorgänge sind, sondern eher, dass ein literarisches Werk mit dem Gehalt von sprachlichen Äusserungen zu identifizieren ist. Der Frage, ob literarische Werke Gehalte von sprachlichen Äusserungen sind, werde ich mich in Abschnitt 5.3 widmen.

⁵⁰ Es ist in an dieser Stelle aber zu beachten, dass, laut meinem Vorschlag, Musikstücke Typen von Tonabfolgen sind und Tonabfolgen möglicherweise mentale Entitäten sind (Abschnitt 5.5). Trifft letzteres zu, dann sind Musikstücke doch Typen mentaler Ereignisse.

künstlerische Schöpfungsakte und einem Bezug auf die Produkte dieser Akte. Ich nenne diese These, so wie sie von Davies vertreten wird, im Folgenden „Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese“, kurz „PPA“.

In diesem Kapitel soll die Ausgestaltung dieser These durch Davies untersucht werden. Ich werde zwei Kontexte unserer Rede über Werke untersuchen, in denen wir uns seiner Ansicht nach auf künstlerische Schöpfungsakte beziehen. Sollte es sich herausstellen, dass die Einschätzung dieser Kontexte durch Davies zutreffend ist, steht der Weg vielleicht offen, auch andere Teile unserer Rede als bezugnehmend auf künstlerische Schöpfungsakte zu verstehen. Davies vermag die PPA aber nicht hinreichend zu plausibilisieren, wie ich darlegen werde. Unsere Rede über Werke scheint keine solche versteckte Ambiguität aufzuweisen. Bezüge auf musikalische oder literarische Werke sind immer Bezüge auf Produkte von künstlerischen Schöpfungsakten und nie Bezüge auf die Akte selbst.

Bevor ich dazu komme, den Ansatz von Davies zu kritisieren, muss noch kurz eine Bemerkung zu meiner Rede von künstlerischen Schöpfungsakten und Künstlern gemacht werden. Wenn ich davon spreche, dass Werke jeweils von „einer Künstlerin“ oder „einem Künstler“ im Rahmen eines bestimmten „künstlerischen Schöpfungsaktes“ geschaffen werden, dann meine ich damit nicht, dass Werke immer im Rahmen relativ gut abgrenzbarer Handlungen entstehen, die von einer Person während einer relativ begrenzten Zeit ausgeführt werden. Der Prozess der Kunstschöpfung ist natürlich in vielen Fällen wesentlich komplexer. Auch leicht idealisierend ist die Rede davon, dass die Korrektheitsbedingungen, an denen sich die Spuren von Werken zu richten haben, einzig im Rahmen der jeweiligen Schöpfungsakte festgelegt werden. Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke mögen zum Beispiel in Einzelfällen auch erst in den einzelnen Aufführungen des Werkes „ausgehandelt“ werden, wie das Feige (2004, 35) ausdrückt. Ob ein Werk in dieser oder jener Weise wiederzugeben ist, kann abhängig von den Rezipienten oder den einzelnen Interpreten sein. Ich werde im Folgenden die Sachlage diesbezüglich etwas idealisierend wiedergeben und in diesem Zusammenhang an einigen Stellen vereinfachende Formulierungen benutzen. Dies sollte aber die Plausibilität meiner Argumentation nicht wesentlich berühren.

4.2 Unerfüllte Absichten des Künstlers

Davies führt im Wesentlichen zwei Argumente dafür an, dass wir in einigen Kontexten Werke mit den entsprechenden künstlerischen Schöpfungsakten identifizieren. Ich werde in diesem

Abschnitt auf das erste dieser beiden Argumente eingehen und im nächsten Abschnitt das zweite prüfen.⁵¹

Im Rahmen seiner Erläuterungen dieses ersten Argumentes greift Davies auf den Begriff der kunstkritischen Bewertung zurück. Eine kunstkritische Bewertung eines Werkes zielt darauf ab, den künstlerischen Wert eines Werkes festzustellen. Im Zusammenhang der kunstkritischen Bewertung eines Werkes spreche ich im Folgenden auch von den *ästhetischen Eigenschaften* eines Werkes. Bevor ich auf das erste Argument von Davies eingehe, werde ich hier kurz meinen Begriff der ästhetischen Eigenschaft erläutern, auf den ich auch im weiteren Verlauf dieser Dissertation immer wieder zurückgreifen werde. Um die folgenden Ausführungen terminologisch etwas zu vereinfachen, reserviere ich den Ausdruck „ästhetische Eigenschaft“ für die Bezeichnung derjenigen Eigenschaften, deren Zuschreibung zu Werken direkt von Relevanz für den künstlerischen Wert des jeweiligen Werkes ist. Ich weiche damit von gewissen etablierten Verwendungsweisen des Ausdrucks „ästhetisch“ ab. Denn oft werden zum Beispiel auch expressive Eigenschaften von Werken, z. B. die Eigenschaft eines Werkes, traurig zu sein, zu den ästhetischen Eigenschaften gerechnet (Kutschera 1988, 90; Zangwill 2001, 14). Expressive Eigenschaften scheinen aber nicht oder nicht in jedem Fall direkt von Relevanz für den künstlerischen Wert des jeweiligen Werks zu sein (Kutschera 1988, 92) und fallen daher nicht unter meinen Begriff der ästhetischen Eigenschaft. In anderen Hinsichten ist der Umfang meines Begriffs grösser als der Umfang gewisser etablierter Begriffe der ästhetischen Eigenschaft. Ich verstehe unter „ästhetischen Eigenschaften“ auch einige solcher Eigenschaften, die wir Werken nur zuschreiben können, indem wir zugleich etwas über den Entstehungskontext des jeweiligen Werkes aussagen. Viele würden solche Eigenschaften nicht als „ästhetisch“ beschrieben (Levinson 1990a, 239Fn56; Zangwill 2001, 108; aber vgl.: Sibley 1985). Ein entsprechendes Beispiel ist die Eigenschaft, originell zu sein. Indem wir einem Werk Originalität zuschreiben, sagen wir etwas über den Entstehungskontext dieses Werkes aus. Wenn solche kontextabhängigen Eigenschaften einen Einfluss auf die künstlerische Bewertung eines Werkes haben, dann handelt es sich, nach meiner Verwendung des Ausdrucks „ästhetisch“, um ästhetische Eigenschaften. Es ist umstritten, ob zum Beispiel eine Beschreibung eines Werkes als „originell“ relevant für die kunstkritische Bewertung desselben ist. *Prima facie* sind wir aber darin gerechtfertigt, die Beschreibung eines Werkes als „originell“ evaluativ zu verstehen, wenn unter einem originellen Werk mehr als bloss ein neuartiges Werk verstanden wird (Sibley 1985, 121). Ich verweise an dieser Stelle auf Davies (2004, Kap. 2)

⁵¹ Vgl. insb. Kapitel 4 von Davies (2004) zum ersten dieser beiden Argumente und Kapitel 5 zum zweiten Argument.

und Currie (1989 & 1991), die m. E. überzeugend begründen, warum wir auch auf den zweiten Blick einige solcher kontextabhängigen Eigenschaften als kunstkritisch relevant einschätzen sollten. Im Folgenden werde ich davon ausgehen, dass entsprechende Begründungen erfolgreich sind. Sollten sie nicht erfolgreich sein, werden davon aber nur meine terminologischen Entscheidungen berührt.

Zusammenfassend kann wahrscheinlich gesagt werden, dass man oft nur solche Eigenschaften „ästhetisch“ nennt, welche die „sinnliche Erscheinungsweise“ (Kutschera 1988, 90) von etwas betreffen. Nach meinem Begriff einer ästhetischen Eigenschaft ist es aber nicht in jedem Fall von den sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften eines Werkes abhängig, ob diesem Werk eine bestimmte ästhetische Eigenschaft zukommt. Ausgehend von meinem Begriff der ästhetischen Eigenschaft kann man insbesondere auch solchen Werken ästhetische Eigenschaften zuschreiben, die keine bzw. keine bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Merkmale haben. Das gilt zum Beispiel wahrscheinlich für einige literarische Werke und für bestimmte avantgardistische Musikstücke, die wir noch kennen lernen werden.

Kommen wir zum ersten Argument, das Davies für seine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese anführt. Gemäss diesem Argument identifizieren wir ein Werk mit dem entsprechenden künstlerischen Schöpfungsakt mindestens dann, wenn wir einem Werk die Eigenschaft zuschreiben, in dieser oder jener Hinsicht *ein misslungener Versuch* zu sein, und die Zuschreibung dieser Eigenschaft zum Werk für die kunstkritische Bewertung desselben von Relevanz ist. Schauen wir uns die einzelnen Argumentationsschritte der Reihe nach an. Wer einen Verriss eines Werkes liest, der stösst oft auf Äusserungen der Form

- (1) Dieses (musikalische/literarische) Werk ist ein misslungener Versuch, X zu tun/darzustellen/...

Einige Aussagen der Form (1) sollen nach Davies Beispiele solcher Aussagen sein, die sich *nicht* auf das Produkt eines künstlerischen Aktes, sondern auf den Akt selbst beziehen.

Davies illustriert sein Argument für diese These am Beispiel eines Autors, dessen Roman der misslungene Versuch ist, gewisse Inhalte auszudrücken (ebd., 86ff.). Bei der Verfassung seines Romans hatte dieser Autor die Absicht, darin einen bestimmten Inhalt I auszudrücken. Gleichzeitig verfolgte er, ganz natürlicherweise, auch die Absicht, den Regeln seiner Sprache zu folgen. Von ihm unbemerkt verunmöglichte jedoch das Befolgen der sprachlichen Regeln das Ausdrücken des Inhaltes I. Es soll angenommen werden, dass die Absicht, den sprachlichen Regeln zu folgen, in diesem Fall die Absicht übertrumpft, den Inhalt I auszudrücken. Es gelingt diesem Autor also nicht, seine künstlerischen Absichten zur Erfüllung zu bringen.

Kann die Frage, ob die Absichten dieses Autors erfüllt wurden, relevant sein für die kunstkritische Bewertung seines Romans? Ist die Eigenschaft, ein misslungener Versuch zu sein, etwas Bestimmtes auszudrücken, wenigstens in einigen Fällen eine ästhetische Eigenschaft eines Werkes? Wenn ein Autor seine künstlerischen Absichten zur Erfüllung bringen kann, ist ihm grundsätzlich eine grössere Leistung zuzuschreiben, als wenn er sie nicht umsetzen kann. Ob eine, in dieser Hinsicht, grössere Leistung künstlerische Relevanz hat, ist sicherlich fallabhängig. Normalerweise scheint aber eine Mehrleistung in diesem Sinne auch eher mit einem höheren künstlerischen Wert verbunden zu sein. Denn Kunstwerke zeichnen sich gegenüber Naturgegenständen unter anderem dadurch aus, dass erstere Produkte absichtsvoller Tätigkeit sind. Der Inhalt des oben beschriebenen Werkes ist aber nur teilweise ein Produkt absichtsvoller Tätigkeit. Darum ist das Werk in dieser Hinsicht relativ nahe an Naturprodukten ohne künstlerische Relevanz.⁵²

Stock (2005, 29f.) nimmt an, zur kunstkritischen Bewertung eines literarischen Werkes seien nur solche Eigenschaften des Werkes hinzuzuziehen, die „im Text“ zu finden sind, also z. B. direkt semantische Gehalte betreffen. Diese Annahme ist allerdings schlecht motiviert. Es scheint plausibel, dass es sich im oben beschriebenen Fall um ein künstlerisches Scheitern handelt, das auf unsere Bewertung des entsprechenden Werkes Einfluss nimmt. Wir sollten daher erwarten, dass die Erfüllung oder Unerfülltheit von Absichten in einigen Fällen von Relevanz ist für die künstlerische Bewertung eines Werkes. Nehmen wir daher an, eine relativ geringe künstlerischere Bewertung eines bestimmten Werkes sei tatsächlich *alleine* durch eine Aussage der Form (1) zu begründen. Diese Annahme ist die erste Prämisse des Argumentes von Davies.

Aus dieser Prämisse folgt noch nicht, dass Aussagen der Form (1) Aussagen über künstlerische Akte sind, falls sie von kunstkritischer Relevanz sind. Das oben Gesagte scheint problemlos vereinbar zu sein mit der Annahme, Aussagen der Form (1) seien in jedem Fall Aussagen über Produkte künstlerischer Schöpfungsakte. Obwohl wir uns mit dem Term „Versuch“, der in (1) vorkommt, zuweilen tatsächlich auf Handlungen beziehen, folgt aus dem Gesagten nicht oder nicht offensichtlich, dass wir uns damit auch in einigen Aussagen der Form (1) auf eine Handlung beziehen. An dieser Stelle kommt in der Argumentation von Davies eine allgemeine These über kunstkritische Bewertungen von Werken ins Spiel. Er schreibt:

⁵² Wie ich in Abschnitt 6.8 erläutern werde, können sich zwei Werke nicht bloss darum unterscheiden, weil eines ein erfolgreicher Versuch ist, einen bestimmten Inhalt auszudrücken, und das andere ungewollt diesen Inhalt ausdrückt. Meine Argumentation in 6.8 ist für das Argument von Davies allerdings nicht von Relevanz.

The proper object of critical evaluation of a work is what the author achieves, not what she tries to achieve. (Davies 2004, 90)

Ästhetisch relevant sind nach Davies nur Errungenschaften des Künstlers und nicht blosse, misslungene Versuche, etwas hervorzubringen. Der Kunstkritiker sei, so Davies, nicht der Biograph der Künstlerin, der sich für die Handlungen der Künstlerin als solche interessiert. Die Objekte des Kunstkritikers seien vielmehr die Werke der Künstlerin, also das, was sie in künstlerischer Hinsicht hervorgebracht hat (ebd., 99). Das ist eine soweit einleuchtende Beschreibung der kunstkritischen Bewertung eines Werkes. Zugleich scheint dies aber in einem Spannungsverhältnis zu den obigen Ausführungen zu (1) zu stehen. Denn Aussagen der Form (1) sollen, wenigstens in einigen Fällen, relevant sein für den künstlerischen Wert des jeweiligen Werkes. Solche Aussagen scheinen sich aber auf etwas zu beziehen, das der Autor bloss *versucht* hat und das soll ja, wie wir gerade festgehalten haben, nicht relevant sein für die künstlerische Bewertung.

Nach Davies haben wir es hier aber mit einem bloss scheinbaren Widerspruch zu tun. Dieser scheinbare Widerspruch löse sich auf, wenn man akzeptiert, dass sich Aussagen der Form (1) in einem gewissen Sinn auf Errungenschaften des jeweiligen Künstlers beziehen, falls sie ästhetisch relevant sind. Denn solche Aussagen beziehen sich nach Davies auf die *Tätigkeit* des Versuchens von etwas und dies sei schliesslich etwas, das der Künstler in einem gewissen, wenn auch schwachen, Sinn erreicht habe (ebd., 99). Keine andere Interpretation von Aussagen der Form (1) ist gemäss Davies möglich, wenn es sich um Aussagen handelt, die ästhetisch relevant sind und daher Bezug auf Errungenschaften des Künstlers nehmen müssen.

Dagegen kann aber Folgendes eingewendet werden: Der oben beschriebene Autor, der seine Absichten nicht umsetzen konnte, hat es in einem ebenso schwachen Sinne auch „erreicht“, dass seinem Werk die relationale Eigenschaft zukommt, aus einem künstlerischen Akt hervorgegangen zu sein, der unter anderem im Fassen einer unerfüllten Absicht bestand. Wenn dieser Einwand gegen das Argument von Davies stichhaltig ist, könnte eine Aussage der Form (1) kunstkritisch relevant sein und trotzdem von einem Produkt eines künstlerischen Aktes und nicht vom Akt selbst handeln. Der Weg stünde offen, eine Aussage der Form (1) als Aussage über ein Produkt eines Schöpfungsaktes zu verstehen, dem die genannte relationale Eigenschaft zugesprochen wird.

Davies lässt diesen Einwand nicht gelten. Wenn ein Autor beabsichtigt, sein Werk mit der Eigenschaft E „auszustatten“, und diese Absicht nicht umsetzen kann, dann erlangt sein Werk die relationale Eigenschaft, ein Produkt einer Tätigkeit zu sein, im Rahmen derer die Absicht gefasst wurde, ein Werk mit der Eigenschaft E zu verfassen. Das ist trivial. Eine Aussage der

Form (1) kann, insofern sie kunstkritisch relevant ist, nach Davies aber nicht in der Zuschreibung dieser relationalen Eigenschaft bestehen, weil diese relationale Eigenschaft seiner Ansicht nach mit etwas verknüpft ist, was bloss versucht wurde. Darum ist diese relationale Eigenschaft nach Davies keine ästhetische Eigenschaft:

(...) the (...) relational property of being generated with particular (...) intentions surely *relates to what was attempted* [Hervorhebung von CF], and therefore (...) has no bearing on evaluation of the work (...). (ebd., 99)

Natürlich *wollte* der oben beschriebene Autor nicht, dass sein Werk die relationale Eigenschaft hat, in dieser oder jener Hinsicht ein misslungener Versuch zu sein. Aber er wollte mit seinem Werk bestimmte Inhalte ausdrücken, die er schliesslich nicht ausdrücken konnte. Wahrscheinlich ist es dieser Gedanke, der Davies dazu bewog, die entsprechende unerfüllte Absicht bzw. das Fassen derselben als Errungenschaft zu verstehen, während die entsprechende relationale Eigenschaft mit etwas verknüpft sein soll, was bloss versucht wurde. Aber es ist unklar, warum dieser Gedanke hier relevant sein soll.

Die Antwort von Davies auf den oben vorgebrachten Einwand gegen sein Argument vermag nicht zu überzeugen. In einem gewissen Sinn sind misslungene Versuche tatsächlich Errungenschaften, soweit kann Davies Recht gegeben werden. „Immerhin hast du es versucht“ sagen wir und meinen damit, die angesprochene Person habe in einem gewissen Sinne doch etwas erreicht (wenn auch nicht das, was sie in erster Linie wollte): Sie hat einen Versuch unternommen. Aber gehen wir zurück zum Künstler, der den misslungenen Versuch unternommen hat, sein Werk mit der Eigenschaft E auszustatten. Warum hat es dieser Künstler nicht auch *erreicht*, dass sein Werk die Eigenschaft hat, das Resultat eines Versuches zu sein, etwas mit der Eigenschaft E auszustatten? Weil sich diese relationale Beschreibung des Werkes auf etwas bezieht, was bloss versucht wurde, antwortet Davies. Aber die Beschreibung der Handlung des Künstlers bezieht sich doch in einem gewissen Sinn ebenso auf etwas, was bloss versucht wurde. Nämlich darauf, dass bloss versucht wurde, ein Werk mit der Eigenschaft E auszustatten. Wenn wir das eine (die künstlerische Handlung) als Errungenschaft beschreiben, dann sollten wir auch das andere (das Ausstatten des Werkes mit der relationalen Eigenschaft) als Errungenschaft verstehen. Davies scheint mit diesem Argument nicht zeigen zu können, dass sich Aussagen der Form (1) manchmal auf Handlungen beziehen und nicht auf Produkte von künstlerischen Handlungen.

4.3 Die Grundlage modaler Aussagen über Werke

Das zweite zentrale Argument von Davies für seine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese zielt darauf, dass die PPA besonders gut dazu geeignet ist, unser Für-wahr-Halten gewisser modaler Aussagen über Kunstwerke zu erklären. Eine modale Aussage über ein Kunstwerk bezieht sich auf modale Eigenschaften dieses Werkes, also darauf, wie dieses Werk hätte sein können oder wie es sein könnte. Davies glaubt zeigen zu können, dass wenigstens einige modale Aussagen über Kunstwerke in Tat und Wahrheit nichts anderes als modale Aussagen über künstlerische Schöpfungsakte sind. Es wird aus seinen Ausführungen nicht völlig klar, ob dies für alle modalen Aussagen über Werke oder nur für einige zutreffen soll. Sicher trifft dies nach Davis für solche modalen Aussagen zu, die den kulturellen oder historischen Kontext der künstlerischen Schöpfung betreffen und die folgende Form aufweisen: „Das Werk W hätte auch im kulturellen/historischen Kontext K geschaffen werden können“ (vgl.: ebd., 103ff.). Ich werde in den Abschnitten 6.7-6.9 näher darauf eingehen, unter welchen Umständen solche Aussagen wahr sind. Für den Moment ist nur festzuhalten, dass solche Aussagen sinnvoll sind und wir bereit sind, einige Aussagen dieser Form zu treffen. Solche modalen Aussagen sollen also eine weitere Sorte von Aussagen über Werke bilden, mit denen wir uns nur dem Schein nach auf ein Produkt künstlerischer Akte beziehen.

Davies nennt das folgende Beispiel einer solchen modalen Aussage, die sich nur oberflächlich auf ein Produkt eines künstlerischen Schöpfungsaktes beziehen soll:

- (2) *Animal Farm* hätte es nicht geben können, wenn ein Ereignis wie die Russische Revolution nicht stattgefunden hätte. (ebd., 111)

(2) wird sehr wahrscheinlich von den meisten akzeptiert. Wie ist (2) aber genau zu begründen? Auf welcher Grundlage behaupten wir (2), wenn diese Grundlage z. B. nicht bloss ein Hörensagen sein soll? Man könnte sagen: In einer möglichen Welt, in der so etwas wie die Russische Revolution niemals stattgefunden hat, wären notwendigerweise alle Dinge zu verschiedenen von *Animal Farm*, um *Animal Farm* sein zu können. Aber das ist natürlich nur eine nicht-informative Paraphrase von (2). In einem zweiten Versuch, (2) zu begründen, könnte man darauf hinweisen, dass nichts in einer solchen Welt die Eigenschaft haben kann, von der Russischen Revolution oder einem ähnlichen Ereignis zu handeln. Davies schlägt davon ausgehend die folgende Begründung von (2) vor (ebd., 111f.):

Animal Farm ist offensichtlich in erster Linie als Gleichnis zu den Geschehnissen um und nach der russischen Oktoberrevolution zu verstehen. Orwell war der Bezug auf die Russische Revolution besonders wichtig und die Rezeption seines Werkes hat diesen Aspekt ebenfalls

in den Vordergrund gestellt. Wenn einem Autor aber bestimmte Inhalte seines Werks sehr wichtig sind und seine Rezipienten ebenfalls davon ausgehen, dass diese Inhalte eine zentrale Rolle im Werk einnehmen, haben wir allen Grund dazu, diese Inhalte als identitätsstiftend für das Werk zu verstehen. Alles, was in einer möglichen Welt existiert und dafür infrage kommt, *Animal Farm* zu sein, muss von der Russischen Revolution oder einem hinreichend ähnlichen Ereignis handeln. Unter der Annahme, dass die Rezeption von Orwells Werk gerade diejenigen Aspekte in den Vordergrund stellt, die Orwell selbst als bedeutsam erachtete, könnte man einfach sagen, *Animal Farm* beziehe sich notwendigerweise auf so etwas wie die Oktoberrevolution, weil Orwell dieser Bezug als besonders wichtig erachtet hat.

An diesem Punkt ist die Fundierung von (2) bei einer Charakterisierung des *Schöpfungsaktes* von *Animal Farm* angelangt. In einer Welt, in der es die Oktoberrevolution mit ihren Konsequenzen oder hinreichend ähnliche historische Entwicklungen nicht gegeben hat, kann natürlich kein Schöpfungsakt eines Werkes stattgefunden haben, der sich auf solche Entwicklungen bezieht. Weil aber *Animal Farm* notwendigerweise das Produkt eines eben solchen ist, kann in so einer Welt *Animal Farm* nicht verfasst worden sein.

Modale Aussagen über den Entstehungskontext eines Werkes, wie (2), lassen sich also möglicherweise auf bestimmte Aspekte künstlerischer Handlungen zurückzuführen. Davies formuliert diese Annahme wie folgt:

What drives our modal intuitions [about works], (...) is our sense of what is significant in the particular performance (...). (ebd., 118f.)

Mit „particular performance“ ist hier nicht eine bestimmte Aufführung eines Werkes gemeint, sondern der künstlerische Schöpfungsakt. Aus diesem Zusammenhang zwischen unseren „modalen Intuitionen über Werke“ und unserer Einsicht in das, was besonders „bedeutsam“ war für den Künstler, folgert Davies, dass Aussagen wie (2) als Aussagen über Schöpfungsakte statt über Produkte solcher Akte verstanden werden sollten. Denn es sei dieses Verständnis einer modalen Aussage wie (2), das dem erwähnten Zusammenhang am besten Rechnung trage (ebd., 119). Weil wir (2) auf bestimmte Eigenschaften eines künstlerischen Schöpfungsaktes zurückführen, liegt es nach Davies nahe, (2) direkt selbst als Aussage zu verstehen, die sich auf künstlerische Schöpfungsakte bezieht.

Man könnte versuchen, (2) ohne einen Bezug auf einen künstlerischen Schöpfungsakt zu begründen.⁵³ Nehmen wir an, folgendes Prinzip gelte: Genau dann, wenn sich mehr als die

⁵³ Levinson (1990a, 238) scheint modale Aussagen wie (2) auf eine solche Weise begründen wollen. Es ist allerdings nicht klar, was Levinson *genau* im Sinn hat.

Hälfte des aktuellen Textumfanges eines Werkes auf X bezieht, bezieht sich dieses Werk notwendigerweise auf X. Dieses Prinzip soll unabhängig von den künstlerischen Absichten gelten, die involviert sind. Um zu bestimmen, ob sich mehr als die Hälfte des Textumfanges von *Animal Farm* auf die Oktoberrevolution bezieht, müssen wir uns nur indirekt Orwells Schöpfungsakt hinwenden. Wenn (2) auf diesem Prinzip beruhen würde, dann wäre es nicht plausibel, dass unser Für-wahr-Halten von (2) von einer Einsicht in Orwells Handeln geleitet wird. Dieses Prinzip ist aber völlig absurd und wahrscheinlich schlagen auch alle anderen Begründungsversuche von (2) fehl, die nicht direkt auf Orwells Handeln Bezug nehmen (vgl.: ebd., 105ff.).

Folgt daraus aber schon, dass sich (2) auf einen künstlerischen Schöpfungsakt bezieht? Gehen wir nochmals zum Argument für die PPA zurück, das wir im vorigen Abschnitt geprüft haben. Wir haben festgehalten, dass eine Sprecherin mit Äusserungen der Form (1) (Dieses Werk ist ein misslungener Versuch, X zu tun/darzustellen/...) Aussagen über den Schöpfungsakt dieses Werkes impliziert. Sie tut das aber nur insofern, als sie dem Produkt dieses Aktes eine relationale Eigenschaft zuschreibt, die auf den Akt „verweist“. Das logische Subjekt von Aussagen der Form (1) ist nicht ein Schöpfungsakt. Es besteht ein enger Zusammenhang von (1) mit der Aussagenform

- (3) Der *Schöpfungsakt* dieses Werkes (=Produkt) ist ein misslungener Versuch, mit diesem Werk (=Produkt) X zu tun/darzustellen/...

Denn Aussagen der Form (1) bedingen jeweils Aussagen der Form (3) und umgekehrt; sie haben dieselben Wahrheitsbedingungen. Das heisst aber nicht, dass sich die grammatischen Subjekte dieser, sich gegenseitig bedingenden, Aussagen jeweils auf dasselbe beziehen. Zwischen Aussagen der Form (1) und solchen der Form (3) besteht ein logischer Unterschied: Erstere sind Aussagen über Werke, letztere sind Aussagen über Schöpfungsakte. Der Fall von (2) kann analog behandelt werden. (2) basiert auf

- (4) Der Bezug auf die Russische Revolution ist ein Element von *Animal Farm*, das für das Werk sehr wichtig ist.

Wir können annehmen, dass (4) genau dann wahr ist, wenn

- (5) Der Bezug auf die Russische Revolution war ein Element des *Schöpfungsaktes* von *Animal Farm*, das für *diesen Akt* sehr wichtig war

wahr ist. Nur weil (4) und (5) aber eng verbunden sind, heisst dies noch nicht, dass (5) eine Paraphrase von (4) ist. Wie ich erläutert habe, ist auch die enge Verbindung von (1) und (3) noch nicht hinreichend dafür, dass wir mit (1) und (3) dasselbe ausdrücken. Wenn wir uns fragen, welche modalen Eigenschaften einem Werk zukommen, werden wir die Antwort auf diese Frage wenigstens in einigen Fällen auf ein Urteil darüber gründen können, was dem Autor in künstlerischer Hinsicht wichtig war, als er dieses Werk verfasst hat. Es ist aber unklar, warum das Urteil über den künstlerischen Akt von demselben Subjekt handeln soll wie das, wenigstens oberflächlich gesehen, *bloss darauf basierende* Urteil über die modalen Eigenschaften des Werkes.

Die Problematik, der sich Davies gegenübersteht, kann mit dem Fall einer Person illustriert werden, die nicht weiss, dass *Animal Farm* ein literarisches Werk ist. Nehmen wir an, die fragliche Person werde mit der Aussage (2) konfrontiert und bekomme zu hören, (2) gelte, weil es George Orwell sehr wichtig war, sich auf die Russische Revolution zu beziehen. Wird diese Person aufgefordert, zu erraten, was mit „Animal Farm“ gemeint ist, so mag es vielleicht keine unvernünftige Wahl sein, die Raterunde mit der Vermutung zu eröffnen, „Animal Farm“ beziehe sich auf bestimmte Denkakte George Orwells. *Wir* wissen aber, dass die Identifizierung von *Animal Farm* mit bestimmten Akten Orwells schlecht gestützt ist, denn wir wissen, dass *Animal Farm* ein literarisches Werk ist. Wir kennen den ganzen Kontext der Rede über Werke, in dem (2) und (4) stehen, und im Lichte dieses Kontextes ist es unplausibel, anzunehmen, „Animal Farm“ beziehe sich in diesen Sätzen auf eine künstlerische Handlung.

Ganz grundsätzlich hat die These, unsere Rede über Werke weise eine Prozess-Produkt-Ambiguität auf, natürlich den Nachteil, dass es sich bei dieser Ambiguität um eine versteckte Ambiguität handeln soll. Versteckt ist diese Ambiguität insofern, als wir elliptische Äusserungen wie

- (6) *Animal Farm*, das Produkt eines künstlerischen Schöpfungsaktes, hätte es nicht geben können, wenn ein Ereignis wie die Russische Revolution nicht stattgefunden hätte

für wahr halten. Davies muss annehmen, dass sich (6) auf zwei verschiedene logische Subjekte bezieht, weil diejenigen Dinge, denen wir Prädikate wie „... ist das Produkt eines künstlerischen Schöpfungsaktes“ zuschreiben, auch nach Davies in der Regel keine künstlerischen Handlungen sind (ebd., 179). Auf den ersten Blick hat (6) aber *ein* logisches Subjekt. Die Analyse von (6) scheint Davies vor ein Problem zu stellen.

5 Werke als Typen

5.1 Einleitung

Die im vorigen Kapitel erläuterten Argumente für die Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese von Davies konnten nicht überzeugen und bessere Argumente für diese These sind nicht in Aussicht. Wir sollten daher annehmen, dass wir uns, wenn wir uns auf musikalische oder literarische Werke beziehen, immer auf *Produkte* von künstlerischen Schöpfungsakten beziehen und nie auf die Schöpfungsakte selbst.

Vielleicht sind Werke aber *Typen* von künstlerischen Schöpfungsakten? Diese Position wurde insbesondere von Currie (1989) vertreten.⁵⁴ Mit diesem Verständnis von Werken könnte man grundsätzlich der Entstehung von Werken durch Schöpfungsakte gerecht werden. Denn es könnte zugunsten eines solchen Ansatzes darauf verwiesen werden, dass zum Beispiel *Animal Farm* entstanden ist, indem der Typ *Schöpfungsakt von Animal Farm* zum ersten (und einzigen) Mal instantiiert wurde. Unklar ist aber, wie Werke, wären sie solche Typen, auch dann noch weiter existieren könnten, wenn ihre Schöpfungsakte bereits vergangen sind. Wer diesen Ansatz vertritt, hat auch Probleme damit, zu erklären, warum die Wahrnehmung eines Schöpfungsaktes im Gegensatz zur Wahrnehmung von Aufführungen u. Ä. nicht als Wahrnehmung des Werkes zählt. Zudem hat man mit diesem Ansatz Schwierigkeiten, dem Umstand gerecht zu werden, dass künstlerische Schöpfungsakte darauf *gerichtet* sind, Werke zu schaffen. Denn Typen von künstlerischen Schöpfungsakten mögen zwar entstehen, indem sie zum ersten Mal vorkommen, aber künstlerische Handlungen zielen kaum darauf ab, selbige zu erschaffen. Letzteres ist ein Desiderat plausibler musik- und literaturontologischer Positionen, auf das ich bisher noch nicht eingegangen bin.

Worauf sind denn aber künstlerische Schöpfungsakte gerichtet? Urmson (1976 & 1977) weist darauf hin, dass Schöpfungsakte aufführbarer musikalischer und literarischer Werke darin bestehen, Anweisungen zur Aufführung dieser Werke zu formulieren. Davon ausgehend identifiziert er aufführbare musikalische und literarische Werke mit Typen von Anweisungen. Ich werde mich Urmsons musik- und literaturontologischer Typenthese in Abschnitt 5.4 widmen.

„Musik- oder literaturontologische Typenthese“ nenne ich in dieser Dissertation diejenigen Thesen, laut denen alle oder bestimmte Werke der Musik oder Literatur Typen sind. Wenn ich ohne weitere Erläuterung von *der* Typenthese spreche, dann meine ich die folgende allgemeine musik- und literaturontologische These: „Werke der Musik und Literatur sind Typen“.

⁵⁴ „The work is the action type that the artist performs.“ (Currie 1989, 71)

Bevor ich Urmsons Typenthese untersuchen werde, komme ich im nächsten Abschnitt nochmals näher auf die Frage zu sprechen, was denn das genau ist – ein Typ. Insbesondere werde ich erstens die Vermutung zurückweisen, Typen seien die Gruppen ihrer Vorkommnisse, und mich zweitens auch gegen die Vermutung stellen, dass Typen konkrete Dinge sind, die jeweils vollständig dort sind, wo ihre Vorkommnisse sind. Träfe eine dieser Vermutungen zu, würde es sich möglicherweise herausstellen, dass auch Caplan und Matheson oder Tillman Typenthesen vertreten haben (vgl. Kapitel 2 und 3). Im darauffolgenden Abschnitt 5.3 werde ich mich generellen Einwänden gegen eine Identifizierung von Werken mit Typen zuwenden. Erst danach werde ich auf Urmsons Ansatz eingehen. Dieser hat insbesondere dort seine Stärken, wo es um die Berücksichtigung des Normcharakters von Werken geht. Wie wir gesehen haben, können einige der erläuterten musik- und literaturontologischen Ansätze diesen Normcharakter nicht zu fassen kriegen. Schliesslich muss jedoch auch Urmsons Vorschlag zurückgewiesen werden. Seine Überlegungen werden aber zusammen mit den Erkenntnissen aus den Kapiteln 2-4 zu einer anderen Ausgestaltung der Typenthese verwertet werden können, die ich in Abschnitt 5.5 vorstellen und dann in den nächsten beiden Kapiteln im Detail ausformulieren werde. Im Abschnitt 5.5 werde ich allgemein angeben, in welcher Form Werke vorkommen und erläutern, welche Phänomene durch eine Klassifizierung von Werken als Typen erklärt werden können. Musikstücke sind, allgemein gesagt, Typen von Tonabfolgen. Literarische Werke sind in den meisten Fällen Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente. Einige wenige literarische Werke sind Abfolgen von sprachlichen und grafischen Elementen. Das sind die Typenthesen, die ich im Folgenden verteidigen werde.

Auf den ersten Blick ist die allgemeine Typenthese „Werke der Musik und Literatur sind Typen“ höchstens unter einer bestimmten Interpretation wahr. Denn Aussagen wie „Wörter sind Typen“ oder „Tiere sind Typen“ sind auch nur unter bestimmten Interpretationen wahr: Wir beziehen uns mit den Ausdrücken „Wörter“ und „Tiere“ sowohl auf Typen als auch auf *Vorkommnisse* von Typen. Selbst wenn wir über Werke manchmal als Typen sprechen, sollten wir daher vielleicht nicht einfach so, ohne weitere Qualifizierung, sagen, dass Werke Typen sind. Die Typenthese ist aber im Gegensatz zu einer Aussage wie „Wörter sind Typen“ unproblematisch, weil die Ausdrücke „Werk der Musik“ und „Werk der Literatur“ keiner Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegen. Auf diesen Umstand werde ich insbesondere in Abschnitt 5.3 näher eingehen.

5.2 Typen: Eine nähere Betrachtung

Manchmal wird die Vermutung geäußert, dass Typen die Gruppen ihrer Vorkommnisse sind und es wurde auch vorgeschlagen, Typen seien konkrete Dinge, die jeweils überall dort vollständig sind, wo ihre einzelnen Vorkommnisse sind. Wenn eine dieser Vermutungen zutrifft, dann hätten wir möglicherweise bereits mit Caplan und Matheson bzw. Tillman Vertreter von musikontologischen Typenthesen kennengelernt. In diesem Abschnitt werde ich diese beiden Vermutungen zur Natur von Typen allerdings zurückweisen und stattdessen die Annahme verteidigen, dass Typen abstrakte Universalien sind. Es trifft zwar zu, dass wir auch von Typen sagen, sie existierten im Raum, wenn sie räumliche Vorkommnisse haben, aber Typen sind in einem anderen Sinn räumlich als ihre Vorkommnisse. Zum Teil werde ich in diesem Abschnitt nochmals auf Motive und Argumente zurückgreifen, die ich in dieser oder einer leicht anderen Form bereits in den Kapiteln 2 und 3 ins Spiel gebracht habe.

Es ist klar, dass ein Typ normalerweise nicht mit einem einzelnen Vorkommnis davon identifiziert werden kann.⁵⁵ Trotzdem sind Typen möglicherweise ontologisch gleich wie ihre Vorkommnisse als konkrete Einzeldinge zu kategorisieren. Ontologisch in dieser Weise einzuordnen wären Typen insbesondere dann, wenn sie die Aggregate ihrer Vorkommnisse sein sollten. Es gibt eine Reihe von Philosophen, die eine solche ontologische Einordnung von Typen wenigstens in Bezug auf biologische Arten im engeren Sinn (=biologische Spezies) bevorzugen. Einflussreich verteidigt wurde eine entsprechende Kategorisierung biologischer Spezies beispielsweise von Ghiselin (1974) und Hull (1976). Falls biologische Spezies die Gruppen ihrer Exemplare sein sollten, handelt es sich bei diesen Arten nicht um Universalien. Die Exemplare dieser Spezies sind dann als *Teile* und nicht als *Instanzen* dieser Arten aufzufassen (Ghiselin 1974, 536).⁵⁶

Warum sollte man biologische Spezies mit der Gesamtheit ihrer Exemplare identifizieren? Von Philosophen der Biologie wird oft die Veränderbarkeit biologischer Spezies erwähnt, die dafür sprechen soll. Spätestens Darwin machte klar, dass sich biologische Spezies in vielfältigen physischen Hinsichten verändern können. Die Identifizierung dieser Spezies mit den Gruppen ihrer Exemplare ist, so wird vermutet, die beste Erklärung dieser Veränderbarkeit. Die Identifizierung von biologischen Spezies mit den Gruppen ihrer Exemplare kann aber auch durch direktere Überlegungen gestützt werden. Wenn wir zum Beispiel sagen, der Tiger lebe an einem bestimmten Ort, scheinen wir damit zu meinen, dass an diesem Ort Tiger leben

⁵⁵ Es ist allerdings umstritten, ob ein Typ, der genau *ein* Vorkommnis hat, mit diesem Vorkommnis identisch ist. Siehe dazu die folgenden Ausführungen.

⁵⁶ Vgl. auch Goodman (1966, 40): „The species of dogs may be regarded as a certain discontinuous whole composed of dogs.”

bzw. dass dort eine Tigerpopulation lebt. Der Tiger kann aber, insofern er ein Eines ist, nicht mit den Tigern als einer Vielzahl identifiziert werden. Ebenso ist der Tiger nicht bloss mit einer einzigen Tigerpopulation, d. h. mit einer spezifischen Gruppe von Tigern, gleichzusetzen. Denn warum soll er mit der einen aber nicht mit der anderen Tigerpopulation identisch sein? Auch unsere gewöhnliche Redeweise über den Tiger scheint es daher nahezulegen, den Tiger mit der Gruppe aller Tiger zu identifizieren.

Wer aber Typen mit der Gruppe ihrer Vorkommnisse identifiziert, stösst auf das Problem, wie bspw. die wahre Aussage

(1) Der Tiger hat vier Beine

zu verstehen ist, wenn (1) auf die Spezies *Panthera Tigris* und nicht auf ein bestimmtes Exemplar dieser Art bezogen ist. Mit (1) wird behauptet, diese Art habe vier Beine. Das Aggregat der Tiger hat aber offensichtlich mehr als nur vier Beine.

Die Gruppe aller Tiger hat aber nur dann offensichtlich mehr als vier Beine, wenn damit Beine gemeint sind, die jeweils bestimmten Tigerexemplaren gehören. Man kann vorerst daran festhalten, dass sich (1) auf die Gruppe aller Tiger bezieht, wenn man mit (1) dem Tiger nicht die Eigenschaft zuschreibt, vier Beine zu haben, die einem bestimmten Tigerexemplar gehören. Und warum sollte man dem Tiger diese Eigenschaft zuschreiben wollen? Wer annimmt, (1) sei eine Aussage über die Gruppe aller Tiger, müsste annehmen, dass (1) im Sinne von

(1)* Die Gruppe der Tiger besteht aus Teilen, die normalerweise vier Beine haben

zu verstehen ist. Dieses Verständnis von (1) ist wenigstens von gewisser Plausibilität, weil das Prädikat „... hat vier Beine“ ambig ist. Es hat in (1) und

(2) Mein Tiger (mein Exemplar der Spezies *Panthera Tigris*) hat vier Beine

je einen anderen Sinn. Mit (2) schreiben wir einem Ding die Eigenschaft zu, vier bestimmte konkrete Beine zu haben, während wir der Art *Panthera Tigris* sicher nicht die Eigenschaft zuschreiben, vier bestimmte konkrete Beine zu haben. Dass die Prädikate in (1) und (2) je eine andere Bedeutung haben, wird auch klar, wenn man sich einen Satz wie

(3) Der Sibirische Tiger ist ein Tiger.

vor Augen führt. Das Prädikat, das in (3) vorkommt, hat, dem oberflächlichen Anschein zum Trotz, nicht dieselbe Bedeutung wie das grammatische Prädikat in

- (4) Mr. Parker (ein Exemplar der Spezies *Panthera Tigris*) ist ein Tiger.

Während wir „... ist ein Tiger“ im Satz (3) im Sinn von „... ist eine Tigerart“⁵⁷ verwenden, kann das Prädikat in (4), aber nicht in (3), durch „... ist ein Tigerexemplar“ ersetzt werden. Wenn wir von einem Tiger sprechen, sprechen wir immer entweder von einem Tigerexemplar oder von einer Tigerart. Darum sagen wir mit

- (5) Der Tiger ist ein Tiger

etwas Falsches oder Unsinniges. (5) bezieht sich entweder darauf, dass der Tiger ein Tigerexemplar ist, oder darauf, dass er eine Unterart des Tigers ist. Natürlich ist aber der Tiger weder ein Exemplar noch eine Unterart seiner selbst. Wenigstens einige Prädikate, die wir benutzen, um Typen und ihre Vorkommnisse zu beschreiben, unterliegen also einer Art-Exemplar-Mehrdeutigkeit. „... ist ein Tiger“ gehört dazu. Auch das Prädikat „... hat vier Beine“ scheint dazu zu gehören. Wenn aber das Prädikat in (1) (Der Tiger hat vier Beine) nicht gleich wie das Prädikat in (2) (Mein Tiger (mein Exemplar der Spezies *Panthera Tigris*) hat vier Beine) zu verstehen ist, dann steht wenigstens in dieser Hinsicht der Weg offen, (1) als (1)* zu interpretieren.

Am Beispiel der Sätze (3) und (5) kann übrigens ein Charakteristikum unserer Rede über Typen bzw. Arten illustriert werden, das schnell übersehen werden kann und das, wenn man es übersieht, zu Verwirrung führen kann. Wir müssen unterscheiden zwischen der Art *Panthera Tigris* im engeren Sinne, deren Exemplare konkrete Tiger sind und einer zweiten Art, die man wohl am besten „Tigerart“ nennt, deren Exemplare ebenfalls als „Tiger“ bezeichnet werden. Ein Exemplar dieser zweiten Art ist zum Beispiel der Sibirische Tiger. Bei dieser Art handelt es sich nicht um einen Typen, weil Typen konkrete Exemplare haben (vgl. Abschnitt 1.3) und der Sibirische Tiger, zusammen mit allen anderen Arten, wie ich argumentieren werde, kein Konkretum ist.

Kommen wir zurück zur Analyse von (1) und nehmen wir an, (1) sei *nicht* im Sinne von (1)* zu verstehen. Oder genauer gesagt: Nehmen wir an, wir bezögen uns in (1) mit „der Tiger“

⁵⁷ Dieser Sinn des Prädikats „... ist ein Tiger“ wird oft der „taxonomische“ Sinn genannt, so z. B. bei Graff (2001, 30).

nicht auf die Gruppe der Tiger. Ich werde diese Annahme unten verteidigen. Trifft sie zu, kann aber vielleicht wenigstens daran festgehalten werden, dass sich einige *andere* Aussagen über Typen auf die Gruppen ihrer Vorkommnisse beziehen. Eine solche Zwischenposition schlägt Frege (1892a) vor. Gemäss Frege ist (1) keine Aussage über die Gruppe aller Tiger. Frege versteht (1) als eine quantifizierte Aussage über Tiger; er würde (1) mit

(1)** Alle normalen/wohlausgebildeten Tiger haben vier Beine

paraphrasieren (ebd., 196).⁵⁸ (1) gibt nach Frege ein Verhältnis von Begriffen an: Alles, was unter den Begriff des normalen/wohlgeformten Tiger(-exemplars) fällt, fällt auch unter den Begriff des Vierbeiners. „Der Tiger“ in (1) bezieht sich seiner Ansicht nicht auf etwas, das neben den Tigerexemplaren existiert, aber auch nicht auf die Gruppe der Tigerexemplare. Frege nennt aber auch das folgende Beispiel einer Aussage über einen Typen, die als Aussage über die Gruppe der Vorkommnisse dieses Typs aufgefasst werden soll:

(6) Der Türke belagerte Wien.

Es sei „klar“, dass „der Türke“ in (6) „Eigenname eines Volkes ist“ (ebd., 196). (6) bezieht sich seiner Ansicht nach auf denselben Sachverhalt wie

(6)* Das Volk der Türken belagerte Wien.

Das Volk der Türken ist nichts anderes als die Gruppe aller Türken. Frege hat sich bezüglich (6), nebenbei bemerkt, wohl nicht ganz präzise ausgedrückt. Denn wie Gabriel (2012, 17) bemerkt, würden wir normalerweise nicht sagen, das türkische Volk habe Wien belagert, wenn wir (6) behaupten. Gemeint ist damit eher, dass das türkische Heer bzw. ein Teil des türkischen Heeres Wien belagert hat. Wenn man davon ausgehen kann, dass Frege dieser, sicherlich nebensächlichen, Korrektur zustimmt, dann ist (6) seiner Ansicht nach mit

(6)** Das türkische Heer belagerte Wien

zu paraphrasieren. Während er sich in Frege (1892a) nicht ausdrücklich dazu äussert, welcher ontologische Status einem Volk zukommt, schreibt er an anderer Stelle, der Ausdruck „das deutsche Heer“ bezeichne eine Gruppe von Menschen (Frege 1895, 434). Also sind, wenn

⁵⁸ Dieselbe Paraphrase schlägt Russell vor (*Principles of Mathematics* §56).

auch nicht alle, so doch wenigstens einige Aussagen über Typen laut Frege als Aussagen über die Gruppen ihrer Vorkommnisse zu verstehen. Dazu gehört (6).

Es ist nicht ganz klar, welche Systematik Frege mit der unterschiedlichen Analyse von (1) und (6) verfolgt. Er streift die Analyse dieser Sätze nur am Rande.⁵⁹ Man könnte auf den ersten Blick vermuten, dass (1) nicht nach dem gleichen Schema wie (6) zu interpretieren ist, weil nur (1) einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegt. Aber auch (6) unterliegt einer solchen Mehrdeutigkeit, weil ein einzelner Türke grundsätzlich ebenfalls eine Stadt belagern kann. Frege hat stattdessen möglicherweise den folgenden Unterschied zwischen (1) und (6) im Blick gehabt: Während das Prädikat, das in (1) vorkommt, wie wir gesehen haben, einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegt, scheint das Prädikat, das in (6) vorkommt, auf den ersten Blick nicht von einer solchen Mehrdeutigkeit betroffen zu sein. Wir haben darum, auf den ersten Blick, Grund zur Annahme, dass das logische Subjekt von (6) im gleichen (physischen) Sinn eine Stadt belagern kann, wie eine Gruppe von Menschen. Aber unabhängig davon, wie Frege ausgehend von dieser oder anderen Überlegungen eine unterschiedliche Analyse von (1) und (6) begründen würde, trifft es nicht zu, dass (1) und (6) unterschiedlich zu analysieren sind. Denn wir meinen mit (6) unter anderem auch, ein Zweibeiner habe Wien belagert. Der Türke ist ein Zweibeiner. Das Volk der Türken bzw. das türkische Heer ist allerdings kein Zweibeiner. Konsequenterweise müsste Frege sagen, dass der Satz „Der Türke, ein Zweibeiner, belagerte Wien“ einerseits Bezug nimmt auf das Volk der Türken und gleichzeitig aber auch über die Mitglieder dieses Volkes quantifiziert. Diese Analyse scheint aber kaum haltbar zu sein. Wenn (1), wie Frege das vermutet, eine Quantifikation enthält bzw. ist, dann trifft das auch auf (6) zu.

Folgen wir Frege und nehmen wir an, (1) sei als Allaussage über wohlgeformte/normale Tiger zu verstehen. Wie ist unter dieser Annahme das Prädikat „... hat vier Beine“ in (1) zu interpretieren? Meine obigen Ausführungen haben suggeriert, dass dieses Prädikat in (1) in etwa den Sinn von „... ist eine Vierbeiner-Art“ hat. Auf den ersten Blick hat das Prädikat „... hat vier Beine“ in (1) aber dieselbe Bedeutung wie in (2). Ist (1) durch (1)** (Alle normalen/wohlausgebildeten Tiger haben vier Beine) paraphrasierbar, kann man vielleicht an dieser *prima facie* plausiblen Vermutung festhalten. Denn man könnte versuchen, von (1) zu (1)** bloss dadurch zu gelangen, indem das grammatische Subjekt gewechselt und die Konjugation

⁵⁹ In einer früheren Schrift (Frege 1882) geht er kurz auf die Analyse des Satzes „Das Pferd ist ein pflanzenfressendes Tier“ ein. Er bemerkt dort aber bloss, „das Pferd“ bezeichne in diesem Satz eine „Art“ und kein „Einzelwesen“ oder „Begriff“ (ebd., 50).

Vgl. zu Freges Analyse von Sätzen über Typen wie (1) und (6) auch Heyer (1987, 90).

des Verbes angepasst wird.⁶⁰ Auch wenn (1) im Sinne von (1)** zu verstehen ist, und damit keine Aussage über die Gruppe der Tiger ist, bleibt es aber wahr, dass wir dem Tiger nicht die Eigenschaft zuschreiben, vier bestimmte konkrete Beine zu haben, die wir einem (normalen) Tigerexemplar zuschreiben. Wir müssen nicht zuerst (1) näher analysieren, um zu wissen, dass die Prädikate in (1) und (2) ambig sind.⁶¹

Kurz gesagt sollte Frege, wenn er (1) im Sinne von (1)** analysiert, auch (6) diesem Schema folgend interpretieren. Vielleicht mag man einwenden wollen, dass (6) zweideutig ist und einerseits im Sinn von (6)** verstanden werden kann und andererseits im Sinne von

(6)** Die Mitglieder des türkischen Heeres belagerten Wien.

Aber warum sollten wir von einer solchen versteckten Ambiguität ausgehen? (6)** (Das türkische Heer belagerte Wien) teilt sich zwar die Wahrheitsbedingungen mit (6), aber es gibt darüber hinaus keinen guten Grund zur Annahme, dass wir mit (6) gerade das ausdrücken, was wir mit (6)** ausdrücken. Diese Überlegung kann generalisiert werden: Entweder beziehen wir uns mit jeder Aussage über Typen auf die Gruppen ihrer Vorkommnisse oder mit keiner. Unsere Rede über Typen scheint also insofern einheitlich zu sein, als sie entweder *immer* oder *nie* als Rede über die Gruppe der jeweiligen Vorkommnisse zu verstehen ist. Möglicherweise ist das, entgegen meiner obigen Interpretation von Freges Äusserungen, sogar auch das, was Frege selbst eigentlich gemeint hat. Denn er sagt auch, das grammatische Subjekt in (6) stehe „statt des Plurals“ (Frege 1892a, 196). Vielleicht bevorzugt Frege also doch (6)** gegenüber (6)** bzw. (6)* als Paraphrase von (6).

Kommen wir aber von dieser exegetischen Frage wieder zurück zur Analyse von Aussagen über Typen. Wie plausibel ist es, dass sich unsere Rede über Typen generell auf die Gruppen ihrer Vorkommnisse bezieht? Wie ich erläutert habe, ist zum Beispiel die Annahme, der Tiger, d. h. die Spezies *Panthera Tigris*, sei die Gruppe aller Tiger, nicht einfach mit einem Hinweis darauf zurückzuweisen, dass der Tiger, im Gegensatz zu dieser Gruppe, vier Beine hat. Denn die Prädikate in (1) (Der Tiger hat vier Beine) und (2) (Mein Tiger (mein Exemplar der Spezies *Panthera Tigris*) hat vier Beine) haben nicht dieselbe Bedeutung. Auch wenn das

⁶⁰ Möglicherweise verfolgt bspw. Künne (2007, 40) diese Idee. Künne behauptet, das grammatische Subjekt in einem Satz wie „Der Wal ist ein Säugetier“ sei eine „stilistische Variation“ von „alle Wale (=Walexemplare)“. Damit scheint Künne zu meinen, dass sich von „Der Wal ist ein Säugetier“ zu „Alle Wale (=Walexemplare) sind Säugetiere“ nur das grammatische Subjekt und die Konjugation des Verbs, aber nicht die Bedeutung des grammatischen Prädikates ändert.

⁶¹ Es ist trivial, dass längst nicht alle Prädikate einer Art-Exemplar-Mehrdeutigkeit unterliegen, mit denen wir sowohl Arten als auch Exemplare von Arten beschreiben. „... ist berühmt“ ist zum Beispiel nicht von einer solchen Mehrdeutigkeit betroffen. Typen und Vorkommnisse von Typen sind im gleichen Sinn berühmt.

Aggregat aller Tiger, per Annahme, 40'000 Beine hat, könnte sich die wahre Aussage (1) daher vielleicht trotzdem auf dieses Aggregat beziehen.

Das ist aber nicht die ganze Wahrheit, denn der Satz „Die Gruppe der Tiger hat vier Beine“ ist in *keinem* Sinn wahr, unabhängig davon, wie das Prädikat „... hat vier Beine“ hier verstanden wird. Darum beziehen wir uns mit der wahren Aussage (1) nicht auf die Gruppe der Tiger. Ebenso ist auch der Satz „Der Tiger hat 40'000 Beine“ nicht wahr, unabhängig davon, wie viele Tiger es gibt. Er wäre aber unter Umständen wahr, wenn wir mit (1) nichts anderes als (1)* meinen würden. In die gleiche Richtung argumentierend hat Zemach (1970, 243) darauf hingewiesen, dass wir nicht davon sprechen, bloss einen Teil des Tigers zu sehen, wenn wir einen Tiger sehen. Auch Zemach kommt aus diesem Grund zum Schluss, dass der Tiger nicht das Aggregat aller Tiger ist. Dieser Einwand Zemachs gegen die Identifizierung des Tigers mit der Gruppe seiner Exemplare ist insofern angreifbar, als wir tatsächlich manchmal Formulierungen benutzen wie „Einige Teile der Art *Panthera Tigris* leben in Asien“. So über Typen zu sprechen, muss aber als eher abweichender Sprachgebrauch beurteilt werden. Wir würden Analoges zum Beispiel nicht von der Boeing 747 sagen. „Einige Teile der Boeing 747 befinden sich jetzt gerade in der Luft“ scheint eine ungereimte Aussage zu sein. Die Bezeichnung von Exemplaren des Tigers als „Teile“ des Tigers ist ein unzuverlässiger Indikator für den ontologischen Status von *Panthera Tigris*. Man sieht dies auch daran, dass wir nicht sagen würden, der Tiger verändere sich, wenn ein Tiger geboren wird oder stirbt. Das Aggregat der Tiger verändert sich aber, wenn ein Teil hinzukommt oder aufhört zu existieren. Wie ich in Kapitel 2 erläutert habe, spricht eine analoge Überlegung dagegen, Musikstücke und literarische Werke als Gruppen von Aufführungen bzw. als Gruppen von Textexemplaren, Lesungen u. Ä. zu klassifizieren.

Schliesslich sprechen auch die Existenzbedingungen von Typen wenigstens in einigen Fällen gegen eine Identifizierung von Typen mit den Aggregaten ihrer Vorkommnisse. Insbesondere einige Typen von Ereignissen sind von diesem Punkt betroffen. Gemeint sind zum Beispiel Sportarten und Spiele. Das Fussballspiel als solches kann unterschieden werden von den einzelnen konkreten, partikulären Fussballspielen, die an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit stattgefunden haben. Spiele und Sportarten können aber erfunden werden, d. h. entstehen, bevor sie zum ersten Mal vorkommen. Natürlich sind die allermeisten Sportarten und Spiele auch schon öfters vorgekommen. Allerdings ist es möglich, eine solche Tätigkeitsart sozusagen am Reissbrett zu erfinden, ohne sie gleichzeitig zum ersten Mal auszuführen. Und ein Spiel zu erfinden, heisst, wenigstens in den normalen Fällen, dafür zu sorgen, dass ein Spiel entsteht. Ähnliches lässt sich vielleicht auch über einige technische Erfindungen

sagen: Es scheint in einigen Fällen möglich zu sein, einen Typ zu erfinden, ohne ein Vorkommnis davon herzustellen. Howell (2002a, 119f.) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Typen von Artefakten geschaffen werden, indem eine „Praxis“ etabliert wird, Vorkommnisse dieses Typen zu produzieren oder *Voraussetzungen* dazu geschaffen werden, eine solche Praxis zu etablieren. Es liegt nahe, dasselbe beispielsweise auch von Typen kulinarischer Erzeugnisse zu sagen (vgl.: Margolis 1977, 45). Auch letztere können bloss dadurch entstehen, indem ein entsprechendes Rezept und damit Voraussetzungen dafür geschaffen werden, Vorkommnisse des Gerichts herzustellen. Kulinarische Gerichte können also entstehen, bevor sie zum ersten Mal vorkommen. Das Aggregat der Vorkommnisse eines Typs beginnt aber erst mit dem ersten Vorkommnis zu existieren. Auch dieser Einwand gegen die Identifizierung von Typen mit den Gruppen ihrer Vorkommnisse verläuft in gewissen Hinsichten parallel zu einem Einwand, den ich im Abschnitt 2.2 gegen Caplan und Mathesons musikontologische Sicht vorgebracht habe: Musikstücke existieren unter Umständen schon, bevor sie zum ersten Mal aufgeführt werden, und einige Typen können schon existieren, bevor sie zum ersten Mal vorkommen.

Ich habe in der Einleitung erwähnt, es gebe mindestens zwei verschiedene Weisen, von der „Existenz“ einer Art zu sprechen. Nach der einen Verwendungsweise von Prädikaten wie „... existiert“ existiert die ausgestorbene Spezies Brontosaurier auch heute noch. Trotzdem äussern wir auch mit dem Satz „Den Brontosaurier gibt es nicht mehr“ etwas Wahres. Der Brontosaurier existiert nicht mehr, insofern er ausgestorben ist. Wenn ich hier und im Folgenden von der Entstehung und überhaupt von den Existenzbedingungen von Typen spreche, dann verwende ich Prädikate wie „... existiert“ in dieser *zweiten* Weise. Mit der Rede davon, dass ein Typ in dieser zweiten Weise existiert, meinen wir *normalerweise*, dieser Typ habe Vorkommnisse, oder, wenn es sich um ein Typ eines Ereignisses handelt, dieser Typ sei schon einmal vorgekommen und komme möglicherweise wieder vor. Spiele, Sportarten und kulinarische Gerichte scheinen Ausnahmen zu sein, die auch existieren können, ohne je vorgekommen zu sein.

Ebenso wie die Gruppe der Vorkommnisse eines Typen nicht in jedem Fall mit dem Typen zu existieren beginnt, hören Typen auch nicht immer gerade dann auf zu existieren, wenn es keine Vorkommnisse mehr gibt. Wenn es zum Beispiel zu einem bestimmten Zeitpunkt kein einziges Vorkommnis eines Schriftzeichens mehr gibt, folgt daraus nicht, dass es dieses Schriftzeichen nicht mehr gibt, wenn weiterhin die Praxis besteht, zu den passenden Gelegenheiten Vorkommnisse dieses Zeichens zu produzieren.

Wir können aus diesen Überlegungen schliessen, dass Typen nicht die Gruppen ihrer Vorkommnisse sind. Sind Typen daher Abstrakta? Bevor diese Frage bejaht werden kann, muss

noch ein weiterer Vorschlag zur Natur von Typen geprüft werden, gemäss dem Typen als konkrete Dinge zu verstehen sind. Zemach (1970 & 1992), Heyer (1987, 204–206) und Armstrong (1988 & 1989) haben vorgeschlagen, Typen weder mit einem oder mehreren Vorkommnissen noch mit anderen uns bekannten „normalen“ physischen oder mentalen Dingen zu identifizieren und doch sei ihnen ein Dasein im Raum zuzuschreiben, wenn sie Typen räumlicher Dinge sind.⁶² Ihren Vorschlägen gemäss sind Typen gerade dort zu verorten, wo ihre Vorkommnisse sind, ohne mit ihnen bzw. ohne mit den Aggregaten ihrer Vorkommnissen identisch zu sein. Typen können gemäss Zemach, Heyer und Armstrong „mehrfach lokalisiert“ (Armstrong 1989, 97f.), also an mehreren Orten gleichzeitig vollständig präsent sein. Nach diesem Verständnis unterscheiden sich Typen von ihren Vorkommnissen nicht dadurch, dass sie nicht im Raum sind bzw. in einer anderen Weise „räumlich“ sind, sondern dadurch, dass sie mehrfach lokalisiert sind, während Vorkommnisse nicht an mehreren Orten gleichzeitig sein können. Zemach, Heyer und Armstrong stellen sich also das Verhältnis von einem Typ zu seinen Vorkommnissen in etwa so vor, wie sich Tillman das Verhältnis eines Musikstücks zu seinen Aufführungen bzw. zu seinen Spuren vorstellt. Zu beachten ist, dass Zemach, Heyer und Armstrong ihre Position nicht so missverständlich formulieren wie das zum Beispiel Krifka (1987, 16) tut, der Typen ebenfalls als „mehrfach lokalisierte“ Dinge beschreibt, gleichzeitig aber sagt, eine Art sei „identisch mit all ihren Realisationen [Vorkommnissen, Anm. CF] und Summen [Gruppen, Anm. CF] von Realisationen“.⁶³ Abgesehen davon, dass es unklar ist, was Krifka damit meinen könnte, wenn er sagt, *ein* Typ sei identisch mit *mehreren* verschiedenen Dingen, kommen Vorkommnisse und Gruppen von Vorkommnissen gerade darum nicht infrage, mit einem mehrfach lokalisierten Ding identisch zu sein, weil sie nicht vollständig an mehreren Orten gleichzeitig sein können.

Das Verständnis von Typen als mehrfach lokalisierte Konkreta ist im Grundsatz aber denselben Einwänden ausgesetzt, die ich bereits gegen Tillmans musikontologische Sicht vorgebracht habe. Insbesondere können Typen darum nicht im gleichen Sinn im Raum existieren wie ihre Vorkommnisse, weil Typen durch eine physische Veränderung ihrer Vorkommnisse nicht in jedem Fall selbst verändert werden. Träfe es zu, dass sie gerade denselben Raum einnehmen wie ihre Vorkommnisse, müsste jede physische Manipulation eines Vorkommnisses

⁶² Darum kann Armstrong (1988, 106) z. B. behaupten, dass es Universalien gibt, obwohl es nur „räumliche Dinge“ gibt.

Zemach (1970, 241) formuliert seine Position wie folgt: „I contend, then, that types like The Letter A, or The American Woman, are material objects (not abstract entities) recurrent both in space and in time.“ An einer anderen Stelle spricht Zemach (1992, 127) von Typen als „physischen Objekten“.

⁶³ Krifka (1987, 16): „A kind, then, is to be analyzed as identical with all its realizations and sums of realizations. For example, the kind *leo* is identical with any single lion or any sums of lions.“ Krifka verwendet den Term „identical“ hier in einem technischen Sinn. Es wird aber nicht klar, wie die Rede von „Identität“ hier genau zu verstehen ist.

auch den Typen selbst betreffen. Typen wären dann gleichermassen Gegenstand der jeweiligen Manipulation. Da sie aber nicht gleichermassen Gegenstand von Veränderungen ihrer Vorkommnisse sind, scheint nichts anderes übrig zu bleiben, als sie „dorthin“ zu verorten, wo sie nicht in jedem Fall von solchen Veränderungen betroffen sind. Wir sollten sie, kurz gesagt, als *Abstrakta* auffassen.

Es kann trotzdem daran festgehalten werden, dass Typen in einem gewissen Sinn mehrfach im Raum lokalisiert sind, wenn sie räumliche Vorkommnisse haben. Nehmen wir an, jemand möchte wissen, wo der Tiger in einem bestimmten Zoo zu finden ist, ohne damit schon einen bestimmten Tiger zu meinen, vielleicht im Bewusstsein um die Existenz mehrerer Tiger-exemplare in diesem Zoo. „Wo ist der Tiger (in diesem Zoo)?“ scheint in diesem Kontext eine normale Frage zu sein. Wir sprechen der Art *Panthera Tigris* in einem solchen Kontext einen Ort im Raum zu. Gleichzeitig wären wir aber natürlich auch bereit, zu sagen, der Tiger lebe noch an anderen Orten als in diesem Zoo. Der Tiger ist also in einem gewissen Sinn mehrfach lokalisiert. Nur impliziert unsere Rede von der mehrfachen Lokalisation von Typen nicht, dass Typen *im gleichen Sinne* im Raum existieren wie ihre Vorkommnisse. Typen sind *Abstrakta*, die nur bzw. höchstens in einem übertragenen Sinn räumlich sind.

Wer annimmt, dass Typen im gleichen Sinn im Raum existieren können wie ihre Vorkommnisse, steht auch vor der Schwierigkeit, die Existenzbedingungen von Typen berücksichtigen zu können. Wie wir gesehen haben, gibt es Typen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt *t* existieren können, ohne zu *t* Vorkommnisse zu haben. Insbesondere können Typen von Ereignissen auch dann existieren, wenn sie gerade nicht vorkommen. Das Jazzfestival von Montreux existiert zum Beispiel auch während den Jahreszeiten, zu denen es nicht stattfindet. Existierten Typen aber ausschliesslich als etwas, das zu ihren Vorkommnissen koinzidiert, dann könnten sie nicht unabhängig von ihren Vorkommnissen existieren.

Wie ich in Abschnitt 1.1 erwähnt habe, gehe ich von der Existenz derjenigen allgemeinen Arten von Dingen aus, die wir normalerweise als existent voraussetzen. Dazu gehören auch Arten selbst: Wir nehmen an, dass es Arten gibt. Da Arten wie erläutert nicht Konkreta sind, also weder dem Bereich des Physischen noch dem Bereich des Mentalen zuzuordnen sind, scheine ich zur Annahme verpflichtet zu sein, dass es neben physischen und mentalen Dingen noch anderes gibt. Das trifft aber insofern nicht zu, als die Rede von der Existenz gewisser *Abstrakta* möglicherweise übersetzt werden kann in eine Rede davon, dass gewisse Konkreta existieren. Wenn in einer Aufzählung von Seiendem nur Konkreta erwähnt werden, kann diese Aufzählung grundsätzlich auch dann eine *erschöpfende* Aufzählung des Seienden sein, wenn es *Abstrakta* gibt. Ich werde in dieser Dissertation nicht Stellung nehmen können zur äusserst umstrittenen Frage, ob *Abstrakta neben Konkreta* existieren oder nicht.

Das heisst, ich werde in dieser Hinsicht nicht näher auf die Frage eingehen können, wie Aussagen über Typen zu analysieren sind. Sagen wir z. B. mit der Aussage, es gebe die Art *Panthera Tigris*, nichts anderes, als dass „*Panthera Tigris*“ eine Bedeutung hat oder dass es Tiger gibt? Ist diese Frage zu bejahen, dann existiert der Tiger nicht neben den einzelnen Tigern.

Wir können aber festhalten, dass viele der Prädikate, die wir benutzen, um über Typen und Vorkommnisse zu sprechen, eine Art-Exemplar- bzw. Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit aufweisen. Sollte die Rede über Typen in eine Rede über Vorkommnisse (oder andere Konkrete) übersetzt werden können, dann ändert sich mit dieser Übersetzung daher in vielen Fällen die Bedeutung der verwendeten Prädikate. Wolterstorff (1975, 123) hat in diesem Zusammenhang auf einen hilfreichen Begriff der analogen Prädikation zurückgegriffen, den ich im Folgenden ebenfalls verwenden werde. Wir schreiben Typen und ihren Vorkommnissen bestimmte sprachlich gleichförmige Prädikate zu, die sich jeweils auf unterschiedliche, aber systematisch verbundene, und damit *analoge*, Eigenschaften beziehen.⁶⁴ Wenn wir sagen, *Panthera Tigris* habe vier Beine, sprechen wir diesem Typ nicht dieselbe Eigenschaft zu, die wir Mr. Parker, einem Tigerexemplar, zusprechen, der vier Beine hat. Allerdings sind diese beiden, durch das Prädikat „... hat vier Beine“ ausgedrückten, Eigenschaften im oben erläuterten Sinn systematisch verbunden. Das Gleiche trifft für eine Vielzahl weiterer Eigenschaften zu, die Typen bzw. Vorkommnissen zukommen.⁶⁵ Vereinfachend werde ich im Folgenden aber manchmal auch einfach davon sprechen, ein Typ teile mit seinen Vorkommnissen diese oder jene Eigenschaft, wenn bloss gemeint ist, dass sie bestimmte *analoge* Eigenschaften haben.

Wir können also zusammenfassend festhalten, dass Typen als abstrakte Universalien aufzufassen sind. Sie sind in einem gewissen Sinne dort, wo ihre Vorkommnisse sind, wenn ihre Vorkommnisse räumlich lokalisiert sind, aber sie existieren nicht im gleichen Sinn im Raum wie ihre Vorkommnisse. Und sie sind genügend weit „entfernt“ von ihren Vorkommnissen, so dass ihre Existenz wenigstens in einigen Fällen nicht an die Existenz von Vorkommnissen gebunden ist. Ist das Verständnis von Typen als abstrakte Universalien vielleicht ein Problem für musik- und literaturontologische Typenthesen? Oder gibt es andere generelle Vorbehalte gegen eine Identifizierung von Werken mit Typen? Im nächsten Abschnitt werde ich mich

⁶⁴ Vgl. Wolterstorff (1975, 121–126) zur Frage, welche Prädikate genau systematisch von Typen und ihren Vorkommnissen geteilt werden.

⁶⁵ Vgl. zu analoger Prädikation auch Peterson (1973). Dort, wo Wolterstorff von „analoger“ Prädikation spricht, spricht Wollheim (1968, 81) ausdrücklich davon, dass Typen und Vorkommnisse systematisch Eigenschaften „teilen“. Zu sagen, dass Typen und Vorkommnisse systematisch Eigenschaften teilen, ist aber mindestens missverständlich. Auf den Prädikatsausdruck „hat vier Beine“ trifft wohl zu, dass wir damit wahrheitsgemäss sowohl Typen als auch Vorkommnisse beschreiben können und insofern teilen sich Typen und Vorkommnisse dieses Prädikat. Allerdings wird je Verschiedenes mit diesem Prädikat ausgedrückt.

mit Argumenten auseinandersetzen, die gegen musik- und literaturontologische Typenthesen als solche gerichtet sind, unabhängig von der spezifischen Ausgestaltung der jeweiligen Typenthesen, d. h. unabhängig davon, mit *welchen* Typen Werke identifiziert werden. Ich werde mich zuerst mit diesen generellen Einwänden beschäftigen und mich erst nach ihrer Zurückweisung der Frage widmen, was überhaupt dafür spricht, Werke als Typen zu verstehen.

5.3 Generelle Einwände gegen Typenthesen

Spricht der Umstand, dass Typen abstrakte Universalien sind, gegen musik- und literaturontologische Typenthesen? Diese Frage ist zu bejahen, wenn man beispielsweise Bachrach und Dilworth Glauben schenken darf:

„Why,“ one may ask, „could we not identify the work of art as a universal?“ (...) A work of art is preeminently perceivable. We approach and regard works of art in order that we perceive them. But a universal as universal is not perceivable. Rather, we experience a particular thing which has particular properties. (Bachrach 1973, 110)

Also types, as abstract entities, cannot be perceived, but it is equally widely agreed that people can indeed hear musical works as such and see films as such, in addition to hearing performances and seeing showings of them. (Dilworth 2007, 29)

Es ist die sinnliche Wahrnehmbarkeit von Werken der Musik und Literatur, die nach Dilworth und Bachrach nicht mit ihrer Einordnung als Abstrakta bzw. Universalien vereinbar ist. Diese Einwände gegen die Typenthesen überraschen allerdings. Dilworth (2001, 359), der sich an die Abstraktheit von Typen richtet, nennt unter anderem Tierarten als Beispiele von abstrakten Typen. Tierarten sind aber sinnlich wahrnehmbar. Der Tiger kann zum Beispiel im Zürcher Zoo gesehen werden. Dilworth würde darauf wahrscheinlich sogleich antworten, der Tiger sei im Gegensatz zu Tigerexemplaren nur in einem mittelbaren Sinn wahrnehmbar. Das könnte Dilworth aber zugestanden werden, ohne musik- und literaturontologische Typenthesen damit unplausibel zu machen. Denn warum soll es nicht gelten, dass Werke der Musik und Literatur ebenfalls nur in diesem mittelbaren Sinn wahrnehmbar sind, in dem der Tiger wahrnehmbar ist? Dilworth scheint zu implizieren, dass Werke unmittelbarer wahrnehmbar sind als Abstrakta wie Tierarten. Er bleibt aber eine Begründung dafür schuldig. Es

gibt keine Hinweise darauf, dass wir Werke so wahrnehmen wie Konkreta und gerade *nicht* so wie abstrakte Arten, die wahrnehmbare Exemplare haben.

Auf eine ähnliche Weise kann auch Bachrachs Einwand beantwortet werden. Bachrach glaubt, Universalien seien nicht wahrnehmbar. Daher können Werke seiner Ansicht nach keine Universalien sein. Im gleichen Text, aus dem das obige Zitat entnommen wurde, nennt er aber die Boeing 707 als Beispiel eines Typen und Typen kategorisiert Bachrach, wie ich, als Universalien (Bachrach 1973, 110). Nun ist die Boeing 707, wie der Tiger, sinnlich wahrnehmbar. Sie kann nicht im Zoo, aber auf Flughäfen beobachtet werden. Wiederum würde Bachrach darauf wahrscheinlich antworten, dass die Boeing 707 nur mittelbar, durch die Wahrnehmung ihrer Vorkommnisse, wahrgenommen werden kann. Das kann akzeptiert werden. Aber es gibt keine Hinweise dafür, warum Werke in einem unmittelbarerem Sinn als andere Beispiele von Universalien wahrgenommen werden können.

Es kann gesagt werden, dass wir einen Typen von sinnlich wahrnehmbaren Dingen „durch“ seine Vorkommnisse wahrnehmen (Kivy 1983, 93).⁶⁶ Wer behauptet, dass Werke Typen sind, muss daher nur sicherstellen, dass sie Typen sinnlich wahrnehmbarer Dinge sind. Die im Folgenden zu verteidigende Typenthese wird dieses Desiderat aber problemlos erfüllen.

Für Dilworth steht der Typenthese nicht nur die Wahrnehmbarkeit von Werken im Wege, sondern auch die Tatsache, dass Werke erschaffen werden und nicht schon seit Anbeginn der Zeit existieren:

For example, types, as with universals in general, are eternal entities that cannot be created — but it is a widely held intuition that any artwork whatsoever is created at some particular time in history. (Dilworth 2007, 29)

Dieser Einwand kann aber ganz ähnlich wie die obigen Einwände behandelt werden. Möglicherweise muss zugegeben werden, dass Typen, als Abstrakta, in einem gewissen Sinne nicht erschaffen werden können (vgl.: Dodd 2007, 58–81). Aber das ist kein Problem für einen Vertreter der Typenthese, weil es eine ebenso „weitverbreitete Intuition“ ist, dass es Typen wie den Tiger und die Boeing 707 nicht schon immer gegeben hat. Ein Verständnis von Werken als Typen ist hinsichtlich dieses Punktes nicht problematischer als ein Verständnis des Tigers und der Boeing 707 als Typen, und letztere sind fraglos Typen. Um unseren grundlegenden Überzeugungen über Musik und Literatur gerecht zu werden, genügt es, anzunehmen,

⁶⁶ Kivy (ebd., 29): „(...) universals (...) are heard through their instances (...)“. Kivy bezieht sich hier auf Universalien, deren Instanzen bestimmte akustische Eigenschaften haben.

dass Werke im gleichen Sinn wie die Boeing 707 oder andere Typen von Artefakten von Menschen erschaffen werden. Wir „fordern“ von Werken in dieser Hinsicht nicht noch mehr.

Hinter der Rede von der Nicht-Wahrnehmbarkeit und der ewig währenden Existenz von Abstrakta steht normalerweise die Annahme, dass Abstrakta keine kausalen Relationen mit Konkreta eingehen bzw. überhaupt nicht Relata irgendwelcher kausalen Relationen sein können. Um entstehen zu können, müssten sie aber eine kausale Relation mit Konkreta eingehen können, da ihre Entstehung eine Ursache in der Form konkreter Ereignisse haben müsste. Und um wahrgenommen werden zu können, müssten sie Teil der Ursache von Wahrnehmung sein. Wenn, wie es scheint, die Welt der Konkreta kausal abgeschlossen ist, dann können Abstrakta *prima facie* nicht in kausalen Beziehungen zu Konkreta stehen. Genauer besehen ist es allerdings fraglich, ob Abstrakta tatsächlich nicht in kausale Relationen eingehen können, auch wenn man davon ausgeht, dass kausale Relata immer als Konkreta beschrieben werden können (vgl.: Caplan & Matheson 2004).⁶⁷ Und ohne an dieser Stelle in die Tiefe zu gehen, kann natürlich wiederum gesagt werden, dass Werke, wenn sie Abstrakta sind, in dieser Hinsicht genau gleich zu behandeln sind wie z. B. wie Flugzeugmodelle oder Tierarten. Daraus ergibt sich also kein Problem für musik- und literaturontologische Typenthesen.

Die Identifizierung von Werken mit Typen ist auch nicht mit der These zurückzuweisen, dass Universalien „zeitlos“ sind. Russell (1912, 155f.) beispielsweise behauptet, von Universalien könne überhaupt nicht gesagt werden, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt existieren oder nicht existieren. Insofern seien sie „zeitlos“. Von Werken sprechen wir hingegen natürlich als Dinge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt existieren oder nicht existieren (wenn auch der Beginn oder das Ende ihrer Existenz möglicherweise nur relativ unscharf bestimmt werden kann). Sollten wir daher annehmen, dass Werke keine Universalien sind, wenn Russell Recht hat? Nein. Abgesehen davon, dass es näher untersucht werden müsste, was Russell damit genau meint und ob er Recht hat, existieren Werke gerade so „zeitlos“ oder „zeitlich“ wie Flugzeugmodelle und Tierarten.

Ein stärkeres Argument gegen musik- und literaturontologische Typenthesen baut darauf auf, dass wir Werke in keinem Kontext explizit als „Typen“, „Arten“, „Kategorien“, „Sorten“, „Gattungen“ o. ä. von etwas beschreiben (Dilworth 2001, 359f.). Wir beschreiben Werke niemals explizit als Arten. Normalerweise markieren wir Typen aber ausdrücklich mit Ausdrücken wie den eben genannten. Wir sprechen von „Tierarten“ oder „Pflanzensorten“ und sagen

⁶⁷ Vgl. z. B. auch Popper (1980), der annimmt, unsere Rede davon, dass literarische und musikalische Werke geschaffen werden, müsse in keiner Weise relativiert werden, trotz des abstrakten Charakters dieser Werke. Popper nimmt auch an, dass Werke kausale *Wirkungen* ausüben können.

zum Beispiel, die Boeing 707 sei ein bestimmter „Typ“ eines Flugzeuges. Es ist daher zu erwarten, dass wir ähnliche Marker auch in unserer Rede über Werke verwenden, wenn es sich bei Werken um Typen handelt. Die Verwendung solcher Marker in unserer Rede über Typen ist aber nicht zu beobachten. Wir ordnen Werke natürlich bestimmten Arten zu, indem wir sie als Sinfonien, Romane usw. beschreiben. Aber wir beschreiben sie nicht selbst explizit als „Arten“. Dieser Umstand spricht also *prima facie* gegen Typenthesen.

Allerdings ist es keineswegs so, dass wir jeden Typ als Art kennzeichnen, indem wir die oben genannten oder ähnliche Ausdrücke benutzen. Während wir den Tiger, ohne zu zögern, als Tierart beschreiben, werden einige damit zurückhalten, auch den Menschen eine „Tierart“ zu nennen und es ist unklar, welche andere Art, Sorte o. ä. der Mensch sein könnte. Ein deutlicheres Beispiel ist der Typ, der durch den Ausdruck „das Kind“ bezeichnet wird. Es gibt einen Typ *Kind*, von dem zum Beispiel im Satz „Das Kind leidet jeweils besonders unter der Scheidung der Eltern“ die Rede ist. Aber es gibt keine auch nur annähernd etablierte Rede-weise davon, dass das Kind eine bestimmte Art, Sorte o. ä. sei. Wenn Werke Typen sind, dann ist unsere Rede über Werke in dieser Hinsicht eine Ausnahme, weil wir Werke normalerweise nicht als „Art“, „Sorte“ usw. bezeichnen. Aber es gibt noch andere solcher Ausnahmen und der Vertreter der Typenthese kann daher nicht dem Vorwurf ausgesetzt werden, *ad hoc* eine Reihe von Sonderfällen zu propagieren.

Eine weitere Auffälligkeit unserer Rede über Typen stellt die Verwendung generischer Kennzeichnungen dar. Ein Ausdruck kommt regelmässig als Teil einer generischen Kennzeichnung vor, wenn wir ihn als Bezeichnung für einen Typen verwenden und diesen Ausdruck gleichzeitig als ein „Name“ des jeweiligen Typs beschreiben. „Die Boeing 707“ und „der Tiger“ sind Beispiele von generischen Kennzeichnungen, die Namen von Typen enthalten. Namen von Werken kommen hingegen so gut wie nie als Teil einer generischen Kennzeichnung vor, mit der wir uns auf die entsprechenden Werke beziehen. Daher, so der Einwand, sind Werke keine Typen.

Wolterstorff (1970, 250) hat darauf hingewiesen, dass wir von „der Bibel“ und „dem Koran“ sprechen und die, mit diesen Werken assoziierten, konkreten Buchexemplare mit den Ausdrücken „eine Bibel“ und „ein Koran“ beschreiben. Das gleiche sprachliche Muster zeigt zum Beispiel auch unsere Rede vom „Duden“. Wenn wir den Ausdruck „den Duden“ verwenden, dann meinen wir manchmal ein bestimmtes konkretes Textexemplar, das wir auch mit „ein Duden“ beschreiben können, und manchmal etwas, das möglicherweise ein Typ ist.⁶⁸ Der Duden ist natürlich kein literarisches Werk, aber es ist nicht unplausibel, dass er den denselben

⁶⁸ Der Umstand, dass es mehrere Duden-Typen (einen Fremdwörter-Duden, einen Grammatik-Duden usw.) gibt, soll hier ausgeblendet werden.

ontologischen Status hat wie literarische Werke. Wir scheinen es bei den Ausdrücken „der Duden“, „die Bibel“ und „der Koran“ mit generischen Kennzeichnungen zu tun zu haben. In aller Regel verwenden wir Namen von Werken aber nicht als generische Kennzeichnungen. Darum sind Namen von Werken in der Regel auch nicht als Gemeinnamen aufzufassen, wenn ein Gemeinname etwas ist, das, in derselben Bedeutung bzw. Verwendungsweise, zur Benennung mehrerer Dinge benutzt werden kann und so, im weitesten Sinne, der „gemeinsame Name“ mehrerer Dinge ist.⁶⁹ Normalerweise sind jedoch Namen von Typen solche Gemeinnamen. „Tiger“ und „Boeing 707“ sind nur zwei von unzähligen Beispielen. Aus solchen Gemeinnamen können generische Kennzeichnungen zur Bezeichnung von Typen gebildet werden.

Doch auch dieser Einwand gegen musik- und literaturontologische Typenthesen ist problematisch. Denn es gibt viele Namen von Typen, die wir nicht als Teile generischer Kennzeichnungen verwenden. Bei diesen Typennamen handelt es sich gerade nicht um Gemeinnamen. Wie ich im letzten Abschnitt erwähnt habe, sind Sportarten und Spiele ebenfalls als Typen zu verstehen und für diese Typen verwenden wir beispielsweise viele Namen, die nicht in generischen Kennzeichnungen vorkommen, vgl. u. a. „Schach“, „das Spiel der Könige“, „Fussball“ usw. Möglicherweise können wir uns aber auf jeden Typen mit einem Gemeinnamen beziehen? „Schachspiel“ und „Fussballspiel“ sind zum Beispiel Namen der gerade genannten Typen, die zugleich Gemeinnamen sind. „Das Schachspiel“ und „das Fussballspiel“ können als generische Kennzeichnungen verwendet werden, um die jeweiligen Typen zu bezeichnen. Vielleicht gibt es für jeden Typen mindestens einen dazugehörigen Gemeinnamen? Vielleicht ist *das* ein Merkmal von Typen, das sie von Werken trennt?

Wenn wir von Ausnahmen wie „Bibel“ und „Koran“ absehen, gibt es keine Gemeinnamen von Werken, die uns bereits vor der philosophischen Analyse bekannt sind. Es ist aber eine andere Frage, ob es überhaupt keine solchen Gemeinnamen von Werken bzw. keine entsprechenden generischen Kennzeichnungen gibt, mit denen wir uns auf Werke beziehen können. Wie ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels darstellen werde, sind musikalische Werke Typen von Tonabfolgen und literarische Werke sind in den meisten Fällen Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente. Darum können wir auf ein Werk wie *A Boy Named Sue* zum Beispiel einfach mit der folgenden generischen Kennzeichnung Bezug nehmen: „Die Tonabfolge,

⁶⁹ Vgl. aber Freges (1895, 454) Opposition gegen die Verwendung des Ausdrucks „Gemeinname“, die suggeriere, dass der Ausdruck „Mensch“ zu einem Menschen im gleichen Verhältnis steht wie der (Eigen-)Name „Karl“ zu einem Menschen, der Karl heisst. Wenn wir einen Menschen als „Mensch“ *beschreiben* (!), dann geben wir, in Freges Terminologie, zu verstehen, dass er unter einen Begriff fällt, der durch „... ist ein Mensch“ bezeichnet wird. Wenn wir hingegen einen Mensch „Karl“ nennen (wir beschreiben ihn nicht als „Karl“), ist das nicht so zu verstehen, dass wir ihm einen Begriff zuordnen, der durch „... ist ein Karl“ (?) bezeichnet würde.

durch die *A Boy Named Sue* wiedergegeben wird“.⁷⁰ Ein Vorkommnis dieses Werkes können wir entsprechend „eine Tonabfolge, durch die *A Boy Named Sue* wiedergegeben wird“ nennen. Auf literarische Werke kann in einer analogen Weise mit Gemeinnamen bzw. mit generischen Kennzeichnungen Bezug genommen werden.

Unsere Rede über Werke der Musik und Literatur verhält sich in dieser Hinsicht übrigens ganz ähnlich wie unsere Rede über Wörter (oder andere linguistische Typen). Denn es ist auch nicht offensichtlich, ob wir uns auf Wörter im Allgemeinen mit generischen Kennzeichnungen beziehen können. Der Ausdruck „das Wort «Baum»“ ist zum Beispiel keine generische Kennzeichnung, weil wir Vorkommnisse dieses Typen nicht mit dem Ausdruck „ein Wort «Baum»“ (?) bezeichnen können. Auch „der «Baum»“ (?) ist bspw. keine generische Kennzeichnung. Vielleicht können wir uns auf das Wort „Baum“ mit einem Ausdruck der folgenden Form beziehen: „Die Abfolge der Buchstaben B-a-u-m, in der Bedeutung X“. Aber das ist alles andere als offensichtlich.

Wenden wir uns noch einem weiteren Einwand gegen Typenthesen zu, der ebenfalls das spezifische Vokabular unserer Rede über Werke betrifft. Wie wir im letzten Abschnitt gesehen haben, beschreiben wir Typen und ihre (typischen/wohlgeformten/normalen) Vorkommnisse systematisch mit einer Reihe gemeinsamer Prädikate, die jeweils *analoge* Eigenschaften ausdrücken. Wenn wir ein solches Prädikat der Form „... ist ein X“ einem Typen zuschreiben, meinen wir damit, dass der Typ eine X-Art ist, dass also seine Vorkommnisse X sind. Zum Beispiel drücken wir mit dem Prädikat „... ist ein Tier“ in den Sätzen „Diese Tierart ist ein Tier“ und „Dieses Tierexemplar ist ein Tier“ jeweils analoge Eigenschaften aus. Das führt dazu, dass ein Satz wie „Das ist ein Tier“ einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegt. Gegen musik- und literaturontologische Typenthesen könnte nun Folgendes eingewendet werden: Jeden Typen können wir mit Prädikaten der Form „... ist ein X“ beschreiben, die einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegen. In unserer Rede über Werke kommen solche mehrdeutigen Prädikate allerdings nicht vor; also sind Werke keine Typen.

Auf den ersten Blick scheinen wir es hier mit einem starken Einwand gegen Typenthesen zu tun zu haben. Art-Exemplar-Mehrdeutigkeiten kommen in unserer normalen Rede über Arten bzw. Typen sehr häufig vor und alle Beispiele von paradigmatischen Typen scheinen unter anderem mit Sätzen beschrieben werden zu können, die einer solchen Mehrdeutigkeit unterliegen. In der Regel können wir aber Prädikate der Form „... ist ein X“, die wir auf Werke anwenden, nicht systematisch auch auf Dinge anwenden, die dafür infrage kämen, Vorkommnisse dieser Werke zu sein. Prädikate wie „... ist ein Werk“, „... ist ein Gedicht“, „... ist ein

⁷⁰ Die Tonabfolge, durch die *A Boy Named Sue* wiedergegeben wird, ist *identisch* mit *A Boy Named Sue*, wie ich im Abschnitt 5.5 zeigen werde.

Roman“, „... ist ein Musikstück“, „... ist eine Sinfonie“ usw. sind keine Prädikate, mit denen wir auch Dinge beschreiben, die dafür infrage kämen, Vorkommnisse von Werken zu sein. Das ist auch der Grund dafür, warum die These „Werke der Literatur und Musik sind Typen“ nicht zuerst disambiguiert werden muss, um wenigstens als sinnvoll gelten zu können (ob sie wahr ist, bleibt noch zu prüfen).

Vertreter von Typenthesen können sich an dieser Stelle insbesondere nicht nochmals auf einen Vergleich von Werken mit Wörtern verlassen. Wir benennen Wörter nicht mit Gemeinnamen, aber Worttypen und Wortvorkommnisse teilen systematisch eine Reihe von mehrdeutigen Prädikaten der Form „... ist ein X“. Wir sagen zum Beispiel sowohl von Wortvorkommnissen als auch von Worttypen, sie seien Wörter (und meinen damit jeweils nicht dasselbe).

Dieser Einwand gegen Typenthesen kann mithilfe eines, meiner Ansicht nach erfolglosen, Arguments von Stevenson (1957) noch etwas näher erläutert werden, das *für* eine bestimmte literaturontologische Typentthese sprechen soll. Stevenson versucht eine Typentthese bezüglich literarischer Werke mit der Behauptung zu begründen, dass Ausdrücke wie „Gedicht“ („poem“) einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegen. Nach Stevenson ist zum Beispiel der Satz

- (7) Jeder Schüler hat den Auftrag bekommen, dasselbe Gedicht hinzuschreiben
- (7) „Each student was expected to write down the same poem“ (ebd., 332)

grundsätzlich mehrdeutig zwischen einem Bezug auf einen Gedicht-Typen und ein Gedicht-Vorkommnis. Es ist allerdings keineswegs klar, ob (7) wirklich einer Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit unterliegt. Stevenson meint zu Recht, dass wir normalerweise (7) nicht als bezugnehmend auf etwas auffassen, das dafür infrage käme, ein Vorkommnis eines Gedichtes zu sein. Allerdings glaubt er, (7) könne Anlass zu einem „Wortwitz“ (ebd., 332) geben, insofern (7) auch als Aufforderung an alle Schüler verstanden werden könnte, in Kooperation eine einzige physische Niederschrift eines Gedichtes zu erstellen.⁷¹ Diese Niederschrift käme dafür infrage, ein Vorkommnis des Gedichtes zu sein. Dieser „Wortwitz“, der potenziell in (7) liegen soll, ist aber alles andere als naheliegend. Im Gegenteil, das Wort „Gedicht“ scheint, wenn überhaupt, nur in einer sehr ungewöhnlichen, abweichenden Verwendungsweise als Bezeichnung für die Abschriften eines Gedichts zu verstehen zu sein. Es ist möglich, dass die englische Umgangssprache diesbezüglich etwas flexibler ist. Aber auch im Englischen scheint eine

⁷¹ Stevenson (1957, 332): „So we have here a context (and there are ever so many like it) in which the type-token ambiguity gives rise to a kind of convenient and humorless pun.“

solche Verwendungsweise von „poem“ höchstens am äusseren Rand des normalen Sprachgebrauchs aufzufinden zu sein. Stevensons Begründung seiner Typenthese hat daher nur begrenzte Überzeugungskraft. Im Gegenteil: Stevenson weist damit ungewollt auf einen signifikanten Unterschied zwischen unserer Rede über Werke und unserer Rede über paradigmatische Typen hin.

Trotzdem muss die Abwesenheit von Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeiten schaffenden Prädikaten in unserer normalen Rede über Werke einen Vertreter einer musik- oder literaturontologischen Typenthese nicht beunruhigen. Er müsste nur dann beunruhigt sein, wenn es *überhaupt* keine Möglichkeiten geben sollte, Werke mit Prädikaten der Form „... ist ein X“ zu beschreiben, die Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeiten erzeugen. Unsere Rede über Werke ist aber nicht *generell* davor gefeit, solchen Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeiten zu unterliegen. Nur für unsere *normale* Rede über Werke gilt, dass solche Mehrdeutigkeiten in ihr nicht auftreten. Ich habe bereits oben darauf hingewiesen, dass es weniger geläufige mehrdeutige Prädikate der Form „... ist ein X“ gibt, mit denen wir systematisch sowohl Werke als auch Vorkommnisse von Werken beschreiben können. Ein Beispiel dafür ist das Prädikat „... ist eine Tonabfolge“.

Kommen wir zu einem letzten Einwand gegen musik- und literaturontologische Typenthesen. Anders als die vorherigen Einwände richtet sich dieser Einwand nur gegen die Kategorisierung derjenigen Werke als Typen, die einen Inhalt haben. Möglicherweise beschränkt sich der Einwand sogar plausiblerweise „nur“ auf die Anwendung der Typenthese auf Werke, die mit sprachlichen Mitteln etwas Bestimmtes ausdrücken. Damit sind natürlich in erster Linie literarische Werke und Lieder gemeint.

Ich hätte diesen Einwand grundsätzlich auch in einem separaten Kapitel behandeln können, weil er nicht nur auf eine Zurückweisung von Typenthesen hinauslaufen soll, die auf Werke mit sprachlichen Inhalten bezogen sind, sondern zugleich eine vermeintlich akkuratere ontologische Einordnung solcher Werke nahelegt. Stevenson (1957), auf dessen Ausführungen ich mich im Folgenden konzentrieren werde, hat diesen alternativen ontologischen Ansatz aber im Rahmen eines engen Vergleichs mit Typenthesen entwickelt. Daher soll auf diesen Ansatz hier und nicht in einem separaten Kapitel eingegangen werden.

Stevenson hat, wie wir bereits gesehen haben, eine bestimmte Typenthese verteidigt, gemäss der ein Gedicht unter anderem in der Form der Abschriften dieses Gedichtes vorkommt. Er hat daneben aber noch eine Alternative erwogen, die er ebenfalls als plausibel einschätzt. Vielleicht, so meint Stevenson, sei ein literarisches Werk nicht ein Typ, der in Form von Abschriften des Werks vorkommt, sondern jeweils das, was durch korrekte Abschriften des Werkes ausgedrückt oder gesagt wird. Stevenson spricht davon, dass ein literarisches Werk

möglicherweise die „Bedeutung“ („meaning“) sei, die durch die entsprechende Wortabfolge „ausgedrückt“ wird (ebd., 334). Er führt nicht weiter aus, was er mit dem Ausdruck „Bedeutung“ hier genau meint; ich nehme aber an, dass Stevenson hier von „Bedeutung“ in einem weiten Sinne spricht und möglicherweise alles darunter fasst, was durch die Passagen eines Werkes oder das Werk selbst sprachlich mitgeteilt wird. Um das Folgende etwas zu vereinfachen, beschränke ich mich auf die Untersuchung der Annahme, dass Werke mit den Gehalten, der in ihnen enthaltenen sprachlichen Äusserungen, zu identifizieren sind, wobei „Gehalt“ im Sinne von „propositionaler Gehalt“ verstanden werden soll. Pragmatische Implikationen oder expressive Gehalte sollen hier nicht inkludiert werden.

Nach dem Verständnis von Werken als Gehalte sprachlicher Äusserungen sind Abschriften eines Werkes, und zum Beispiel auch der Gesang einer Sängerin, keine Vorkommnisse von Werken, sondern Vehikel, um die jeweiligen Werke *auszudrücken*. Wir müssen uns zuerst fragen, ob dieser Vorschlag tatsächlich, wie oben angekündigt, impliziert, dass die entsprechenden Werke keine Typen sind. Handelt es sich also wirklich um eine Alternative zu Typenthesen? Oder sind Gehalte von sprachlichen Äusserungen selbst Typen? Es ist vielleicht nicht völlig unplausibel, Gehalte sprachlicher Äusserungen als Typen zu verstehen. Es wäre beispielsweise zu prüfen, ob man sie als Typen von mentalen Zuständen verstehen könnte. Wenn Gehalte sprachlicher Äusserungen Typen sein sollten, dann handelt es sich bei diesem zweiten Ansatz von Stevenson nicht um eine Alternative zu Typenthesen und meine Ankündigung oben, dass ich auf einen weiteren Einwand gegen Typenthesen zu sprechen komme, wäre falsch. Normalerweise werden Gehalte sprachlicher Äusserungen aber nicht als irgendwie geartete Typen verstanden.⁷² Wäre das, was wir mit dem Satz „Die Erde ist rund“ aussagen, zum Beispiel ein Typ mentaler Ereignisse oder Zustände, könnte es mehrmals vorkommen. (Der Umstand,) dass die Erde rund ist, scheint aber, wenigstens auf den ersten Blick, nicht etwas zu sein, von dem sinnvoll ausgesagt werden könnte, es könne mehrmals vorkommen. Russell schlägt zum Beispiel vor, Gehalte von Sätzen als Sachverhalte zu verstehen, die aus den logischen Subjekten der entsprechenden Äusserungen *bestehen* (*Principles of Mathematics* §46ff.). Nach Frege (1918) ist der Sinn, d. h. der Gehalt, eines Aussagesatzes ein abstrakter *Gedanke*.⁷³ Frege'sche Gedanken kommen aber ebenfalls nicht irgendwie „vor“. Sie kommen nicht dafür infrage, Typen zu sein. Wenn Werke der Literatur also Gehalte sprachlicher Äusserungen sind, kann man Werke höchstens dann als Typen verstehen, wenn man eine sehr kontroverse Annahme über den ontologischen Status von Gehalten sprachlicher Äusserungen

⁷² Vgl. u. a. Künne (2007, 90).

⁷³ Gedanken gehören nach Frege nicht in den Bereich des Mentalen. Er unterscheidet sie scharf von subjektiven Vorstellungen: „Ich verstehe unter Gedanken nicht das subjektive Tun des Denkens, sondern dessen objektiven Inhalt (...).“ (Frege 1982b, 32Fn5)

trifft. Gehen wir daher für das Folgende davon aus, dass Gehalte sprachlicher Äusserungen keine Typen sind.

Nach Stevenson wird das Verständnis von Werken als Gehalte sprachlicher Äusserungen durch eine Reihe von Redeweisen nahegelegt, mit denen wir den Inhalt von Werken beschreiben. Seiner Ansicht nach spricht z. B. unsere Beschreibung von Werken als „aufschlussreich“, „tiefgründig“ und „subtil“ dafür, dass Werke Gehalte von Äusserungen sind. Es sei „idiomatischer“, davon zu sprechen, dass beispielsweise der Gehalt eines Satzes tiefgründig ist, als zu sagen, der Satz, d. h. die jeweilige Wortabfolge selbst, sei tiefgründig (Stevenson 1957, 334). Wenn wir uns fragen, ob etwas eher ein Gehalt eines Satzes oder ein Typ einer Wortabfolge ist und wir zugleich wissen, dass dieses Etwas tiefgründig ist, haben wir damit Grund zur Annahme, dass wir es eher mit dem Gehalt eines Satzes zu tun haben als mit einer Wortabfolge.

Allerdings bringt diese Position zur Natur von Werken eine Reihe von unerwünschten Konsequenzen mit sich. Wenn literarische Werke Gehalte sprachlicher Äusserungen wären, dann wäre es beispielsweise nicht möglich, mit zwei verschiedenen Werken denselben Gehalt durch je unterschiedliche sprachliche Mittel auszudrücken. Letzteres ist aber möglich, weil die künstlerische Leistung der Autorinnen und Autoren nicht bloss im sprachlichen Fassen bestimmter realer oder fiktiver Sachverhalte besteht, sondern sich insbesondere auch darin zeigt, diese Sachverhalte in einer formal-sprachlich besonderen Weise zu fassen. Das gilt insbesondere, aber natürlich bei weitem nicht nur, für lyrische Werke. Man möchte dagegen vielleicht einwenden, dass Unterschiede, welche die Ausdrucksweise betreffen, *immer* auch Unterschiede sind, die den Inhalt betreffen. Das ist aber vorerst noch blosser Spekulation und müsste näher begründet werden. Weil unser Interesse in der Literaturkritik manchmal nur auf die Sprache, d. h. auf den sprachlichen Stil einer Autorin als solches, gerichtet ist, abgesehen vom Gehalt der sprachlichen Äusserungen, ist es plausibel anzunehmen, dass ein literarisches Werk nicht bloss im Gehalt sprachlicher Ausdrücke aufgeht. Und es ist zu betonen, dass wir uns jeweils nicht nur für die Sprache einer bestimmten Fassung⁷⁴ eines Werkes interessieren, sondern für die Sprache des Werkes als solches. Darum sind Übersetzungen literarischer Werke oft schwieriger zu realisieren als Übersetzungen wissenschaftlicher Texte.

Für Lieder ist der beschriebene Umstand noch viel offensichtlicher. Wir individuieren Lieder klarerweise nicht nur durch ihren Gehalt, sondern auch durch ihre auditiven Merkmale (vgl. Abschnitt 6.2). Trotzdem beschreiben wir sie als „tiefgründig“, „subtil“ usw. Ein Lied kann nicht einfach das sein, was durch den Liedtext ausgedrückt wird.

⁷⁴ Im Abschnitt 6.2 werde ich näher auf den Begriff der Fassung oder der Version eines Werkes zu sprechen kommen.

Vielleicht trifft es nicht für jedes literarische Werk zu, dass wir uns für dieses Werk als etwas interessieren, dem eine bestimmte sprachliche Ausdrucksweise eigen ist. Man denke hier etwa an traditionelle Märchen (z. B. Frau Holle, Schneewittchen) oder Mythen, die in jedweder Sprache erzählt werden können.⁷⁵ In diesen Fällen ist die Annahme ein wenig plausibler, dass wir es mit Gehalten sprachlicher Äusserungen zu tun haben. Allerdings lässt sich ein kontinuierliches Spektrum der Relevanz des sprachlichen Ausdrucks zwischen klassischen Gedichten einerseits und Märchen andererseits feststellen, das eine unterschiedliche ontologische Klassifizierung der Extremfälle dieses Spektrums insgesamt gesehen doch unplausibel macht.

Hinzu kommt, dass ein Verständnis von literarischen Werken als Gehalte sprachlicher Äusserungen möglicherweise die Überzeugung, literarische Werke seien Werke einer *sprachlichen*, d. h. mit sprachlichen Mitteln operierenden, Kunst, zu einer kontingenten Wahrheit degradieren würde. Es wäre dann grundsätzlich möglich, ein literarisches Werk mit beliebig anderen als sprachlichen Mitteln auszudrücken, solange diese Mittel dazu geeignet sind, die entsprechenden Gehalte auszudrücken. Wie genau könnte man dann aber literarische Werke noch von Werken anderer Künste unterscheiden?

Wir sollten daher Werke nicht mit Gehalten sprachlicher Äusserungen identifizieren. Damit müssen wir wieder zurückkommen zu Stevensons Behauptung, es sei „idiomatischer“, von tiefgründigen Gehalten als z. B. von tiefgründigen Wortabfolgen zu sprechen. Nur weil eine Redeweise „idiomatischer“ als eine zweite ist, heisst dies aber nicht, dass die letztere nicht ebenfalls eine Berechtigung hat. Stevenson gibt denn auch zu, dass wir manchmal Sätze äussern wie „Sie hat tiefgründige Worte/Sätze geäussert“. Unsere Rede von tiefgründigen Werken spricht also auch nach Stevenson nicht prinzipiell gegen ein Verständnis von literarischen Werken und Liedern als Typen, die z. B. in der Form ihrer Abschriften vorkommen. Seiner Ansicht nach trägt der Umstand, dass wir von tiefgründigen Werken sprechen, einfach nicht dazu bei, dieses Verständnis zu plausibilisieren.

5.4 Werke als Handlungsanweisungen

Die, im letzten Abschnitt erläuterten, Argumente sind nicht überzeugend genug, um Typenthesen generell zurückzuweisen. Bisher bin ich aber erst eher am Rande darauf zu sprechen gekommen, warum man überhaupt Musikstücke und literarische Werke als Typen kategorisieren sollte und in welcher Form Werke dieser Künste vorkommen. In diesem Abschnitt gehe ich zum ersten Mal auf eine spezifische Typenthese näher ein.

⁷⁵ Vgl. u. a. Howell (2002b, 70).

Beginnen wir mit der Feststellung, dass die schöpferische Tätigkeit von Komponisten in vielen Fällen ganz natürlich als das Ausdenken und Vermitteln von Anweisungen an zukünftige Interpreten des jeweiligen Werks beschrieben werden kann. Sind diejenigen Musikstücke, deren Schöpfungsakt so beschrieben werden kann, sogar nichts anderes als Anweisungen an Interpreten? Nach Urmson (1976) ist diese Frage zu bejahen. Im Allgemeinen gilt nach Urmson, dass aufführbare Werke Anweisungen zur Aufführung dieser Werke sind. Genauer gesagt gilt das nach einer von mehreren infrage kommenden Interpretationen seiner Äusserungen. Ich werde auf die Interpretationslage gleich nochmals zurückkommen.

Wir können festhalten, dass es aufführbare musikalische und literarische Werke gibt und die Schöpfung dieser Werke in vielen Fällen im Wesentlichen darin besteht, Anweisungen an Interpreten zu formulieren. Im Folgenden wird diese Annahme noch etwas präzisieren werden. Diese Anweisungen an Interpreten werden, wie die jeweiligen Werke, im Rahmen des jeweiligen künstlerischen Schöpfungsaktes erschaffen. Zudem sind Schöpfungsakte auf das Erschaffen solcher Anweisungen *gerichtet* und es lässt sich sagen, dass diese Anweisungen Normcharakter für die Spuren von Werken haben. Urmsons Position erfüllt also wichtige Desiderate für plausible musik- und literaturontologische Ansätze.

Nach Urmson „besteht“ die Schöpfung eines aufführbaren Werkes „in der Produktion eines Rezeptes“ zur Aufführung des Werkes (1976, 246 & 1977, 89). Und zu sagen, dass ein Werk existiert, sei gerade zu sagen, dass es Anweisungen gibt, deren Befolgen in einer Aufführung des Werkes resultiert (1976, 246). Wenn man dies nicht nur als Angabe von Entstehungs- bzw. Existenzbedingungen versteht, sondern als eine ontologische Einordnung von Werken, dann identifiziert Urmson aufführbare Werke mit Anweisungen zur Aufführung dieser Werke. Es ist, wie erwähnt, nicht völlig klar, ob Urmson diese ontologische Einordnung wirklich im Sinn hat. Ich werde auf die nicht ganz einfache Interpretationslage gegen Ende dieses Abschnittes näher zu sprechen kommen. Vorerst soll davon ausgegangen werden, dass Urmson aufführbare Werke mit bestimmten Anweisungen an Interpreten identifiziert.⁷⁶

Wenn Urmson behauptet, ein Werk sei eine Anweisung oder eine Reihe von Anweisungen zur Aufführung dieses Werkes, dann meint er damit genau genommen, das Werk sei ein *Typ* von Anweisungen. Urmson spricht nicht explizit von Werken als Typen. An einer Stelle bestreitet er sogar explizit, dass Werke der Musik und Literatur Typen sind (1977, 89). Aber wahrscheinlich weist er an dieser Stelle bloss eine bestimmte Ausgestaltung der Typenthese zurück oder möglicherweise verwendet er den Ausdruck „Typ“ in einem anderen Sinn, als er

⁷⁶ Deutlicher als Urmson identifiziert Young (2008) aufführbare musikalische Werke mit Anweisungen zur Aufführung der Werke: „A musical work is a recipe for producing performances“ (ebd., 186f.). Young elaboriert dieses Diktum aber kaum. Ich werde mich daher im Folgenden auf Urmson konzentrieren.

hier von mir verwendet wird. Urmson nennt Partituren als Beispiele solcher Anweisungen (1976, 245f.) und da er zugleich den „abstrakten Charakter“ (ebd., 246) von Werken der Musik und Literatur betont, scheint er Werke nicht mit Gruppen von konkreten Partituren o. ä. zu identifizieren. Also kategorisiert er aufführbare Werke allem Anschein nach als Typen, die unter anderem in der Form von Partituren vorkommen. Unter einer „Anweisung“ könnten grundsätzlich auch Sprechakte mit „anweisender Kraft“ im Sinne Searles (1969) verstanden werden.⁷⁷ Das scheint aber hier nicht gemeint zu sein. Urmson versteht hier unter einer „Anweisung“ etwas, das durch Sprechakte geäußert werden kann.⁷⁸ Anweisungen in diesem Sinne können, wie gesagt, beispielsweise in der Form von konkreten Partituren oder konkreten Wortabfolgen vorkommen.

Welche Werke kommen überhaupt dafür infrage, Anweisungen zur Aufführung dieser Werke zu sein? Betrachten wir zuerst den Fall musikalischer Werke. Urmsons Ansatz kann nicht auf Stücke angewendet werden, die nicht aufgeführt werden können, also z. B. nicht auf Stücke der *Musique concrète*. Auch wenn Urmson also aufführbare Werke adäquat beschreiben sollte, bietet er nicht eine „globale“ ontologische Kategorisierung von Werken der Musik an. Bezogen auf aufführbare Werke ist Urmsons Ansatz mit dem Problem konfrontiert, dass es ist nicht klar ist, ob die Tätigkeit eines Komponisten, der ein aufführbares Stück schafft, in jedem Fall *nur* darin besteht, Anweisungen an zukünftige Interpreten zu formulieren. Ist das Komponieren eines aufführbaren Stücks ausschliesslich in dieser Weise zu beschreiben, würde die Wiedergabe eines aufführbaren Werkes durch etwas anderes als eine Aufführung nicht dem entsprechen, wofür das Werk konzipiert wurde. Ich habe aber bereits im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit Caplan und Mathesons (Kapitel 2) darauf hingewiesen, dass wir aufführbare Werke möglicherweise zu bestimmten Gelegenheiten hören können, ohne Aufführungen davon zu hören. Das gilt etwa für Fälle, in denen wir eine, aus Versatzstücken bestehende, Studioaufnahme eines Werkes hören. Setzen wir uns in jedem Fall über die Absichten des jeweiligen Künstlers hinweg, wenn wir ein aufführbares Werk aufnehmen, ohne eine Aufführung des Stücks aufzunehmen? In einigen Fällen trifft das sicher nicht zu. Anders gesagt sind wenigstens einige aufführbare musikalische Werke keine Werke, die bloss dazu gedacht sind, aufgeführt zu werden. Um auch diesen Werken gerecht zu werden, kann Urmsons These

⁷⁷ Nicht immer geschieht die Äusserung einer Anweisung durch einem anweisenden Sprechakt. Allerdings scheint die Komposition aufführbarer Musikstücke möglicherweise in vielen Fällen damit einherzugehen, dass Sprechakte mit anweisender Kraft geäußert werden (vgl.: Thom 1993, 39).

⁷⁸ Zum Verständnis von Partituren als Anweisungen schreibt Ingarden (1962, 26): „Die Noten bestimmen also mittelbar, wie das betreffende Musikstück aufgebaut sein und welche Eigenschaften es haben soll. Man kann die Partitur auch als ein System von stenographisch und implicite angegebenen Vorschriften auffassen, die bestimmen, wie man zu verfahren hat, um das betreffende Werk aufzuführen. In diesem doppelten Sinne sind die «Noten» *imperativistische* Symbole.“

zur Natur aufführbarer Werke, ohne sie im Kern zu verändern, geringfügig modifiziert werden. Denn man scheint die Kompositionsakte von aufführbaren musikalischen Werken allgemein als das Formulieren von Anweisungen dafür beschreiben zu können, wie das Werk zum Erklingen gebracht werden soll. Angesichts dessen könnte Urmson an seiner Position im Wesentlichen festhalten und sie bloss etwas allgemeiner formulieren: Aufführbare Werke sind mit Anweisungen zur *Wiedergabe* dieser Werke zu identifizieren.

Urmson (1977) behauptet überraschenderweise, dass nicht nur Dramen, sondern auch andere literarische Werke in der Regel aufführbar sind. Insbesondere sind seiner Ansicht nach also auch solche Werke der Literatur aufführbar, die nicht gespielt werden können. Ich werde auf Urmsons Behandlung von literarischen Werken, die keine Dramen sind, unten näher eingehen. Dramen sind zwar zweifellos aufführbar, aber nicht alle Dramen sind auch dazu *gedacht*, aufgeführt zu werden. Werke wie Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Die Räuber* sind bzw. waren ursprünglich nicht dazu gedacht, aufgeführt zu werden, obwohl sie Dramen sind, also aus Texten mit verteilten Rollen bestehen. Wenn wir es mit einem Drama zu tun haben, das nicht dazu gedacht ist, aufgeführt zu haben, ist es unklar, inwiefern wir es im Zusammenhang dieses Werks mit Anweisungen an jemanden zu tun haben.

Nehmen wir aber für den Moment vereinfachend an, dass aufführbare musikalische und literarische Werke jeweils zur Aufführung gedacht sind. Sind, von dieser Annahme ausgehend, aufführbare Werke als Anweisungen zur Aufführung dieser Werke zu verstehen? Man mag das Verständnis von aufführbaren bzw. *aufzuführenden* Werken als Anweisungen zur Aufführung dieser Werke als „absurd“ zurückweisen mit der Begründung, es sei widersprüchlich zu sagen, dass *Anweisungen* zur Aufführung eines Werkes selbst durch eine Aufführung des Werks aufgeführt werden. Aber warum soll das widersprüchlich sein? Man muss sich bewusst sein, dass wir den Begriff der Aufführung primär auf Werke anwenden. Was Objekt einer Aufführung ist, ist in der Regel ein Werk.⁷⁹ Die Frage „Was kann überhaupt aufgeführt werden?“ kann also vorerst nur damit beantwortet werden, dass einige Werke aufgeführt werden können, bevor wir nicht näheres darüber wissen, was ein aufführbares Werk ist. Erst wenn wir wissen, dass Werke keine solchen Anweisungen sind, sind wir berechtigt darin, von solchen Anweisungen zu sagen, sie könnten nicht aufgeführt werden.

Schwierigkeiten bereiten Urmson aber die Bedingungen, unter denen Werke wiedergegeben und wahrgenommen werden. Wie wir gesehen haben, können Werke nicht mit künstlerischen Schöpfungsakten gleichgesetzt werden, weil Werke andere sinnlich wahrnehmbare

⁷⁹ Ausgenommen davon sind zum Beispiel *Zirkusaufführungen*. Aber auch Zirkusaufführungen bewegen sich im weitesten Sinne im Bereich der Kunst.

Eigenschaften haben als ihre Schöpfungsakte. Wer Werke mit den Anweisungen zur Aufführung dieser Werke identifiziert, kann sich immerhin darauf verlassen, dass das Lesen eines musikalischen Werkes oder eines Dramas gerade das Lesen solcher Anweisungen ist. Denn wer ein Drama oder eine Partitur eines Musikstücks liest, gilt als Leser des jeweiligen Werkes und liest in der Regel gerade solche Anweisungen. Urmson steht aber vor dem Problem, dass wir die entsprechenden Anweisungen nicht *hören*, wenn wir eine Aufführung eines musikalischen Werkes hören. Eine Wahrnehmung von Anweisungen zur Aufführung eines Werkes ist nur in einem übertragenen, abweichenden Sinn eine Wahrnehmung dieses Werkes. Eine Komponistin mag etwa als Teil einer Anweisung zur Aufführung ihres Werkes folgenden Satz äussern: „Beginne die Aufführung damit, auf dem Klavier ein Cis zu spielen.“ Wer diese Anweisung hört, der hört unter anderem diesen Satz. Wer den Beginn dieses Werkes hört, der hört aber einfach ein Cis und nicht eine sprachliche Äusserung. Wer eine solche sprachlich ausgedrückte Aufforderung hört, mag in einem gewissen übertragenen, abweichenden Sinn auch einen Teil des Werkes hören. Der Ausdruck „ein musikalisches Werk hören“ bezieht sich aber in seinem primären, wörtlichen Sinn nicht darauf, solche Sätze zu hören. Denn wer solche Sätze hört, macht keine *musikalische Erfahrung*.⁸⁰ Ein Musikstück ist nicht ein Typ, der nur dann ertönt, wenn das Werk bloss in einem sehr abweichenden, übertragenen Sinn ertönt. Wir sollten daher Musikstücke nicht als Typen verstehen, die ertönen, wenn Anweisungen zur Aufführung dieser Stücke ausgesprochen werden. Urmson (1976, 245) weist zwar darauf hin, dass Anweisungen auch in der Form einer *Demonstration* geäussert werden können, also indem das Werk zu Demonstrationszwecken gespielt wird. Wenn die relevante Anweisung in dieser Form vorkommt, hört sie sich wirklich wie das Werk an. Aber Aufführungen eines Musikstücks sind in der Regel *nicht* Demonstrationen dafür, wie dieses Stück zu spielen ist, sondern bloss Handlungen, die daraus resultieren, dass solche Anweisungen befolgt werden.

Auf den ersten Blick könnte der folgende analoge Einwand gegen eine Identifizierung von Dramen mit den Anweisungen zur Aufführung dieser Werke vorgebracht werden: Wir lesen zwar Anweisungen, wenn wir ein Drama lesen, aber wir *sehen* keine Anweisungen, wenn wir eine Aufführung des Dramas und damit das Drama selbst sehen. Ich werde allerdings in den Abschnitten 5.5 und 5.6 die Position verteidigen, dass die Wahrnehmung eines Dramas nur in einem übertragenen Sinn damit einhergehen kann, ein Schauspiel zu sehen. Kurz gesagt ist die visuelle Wahrnehmung eines aufgeführten Dramas keine literarische Erfahrung, weil sie nicht auf der Wahrnehmung sprachlicher Elemente basiert.

⁸⁰ Urmson (1977, 90) scheint dieser Punkt wohl bewusst zu sein. Das kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass er Werke eben doch nicht mit Anweisungen zur Aufführung der Werke gleichsetzt, sondern bloss behauptet, ein Werk existiere genau dann, wenn entsprechende Anweisungen existieren. Ich gehe unten näher auf die Frage ein, wie Urmsons diesbezügliche Ausführungen möglicherweise zu verstehen sind.

Das *Hören* von Dramenaufführungen ist hingegen analog zum Fall des Hörens von Aufführungen musikalischer Stücke zu behandeln. Weil wir, wenn wir ein aufgeführtes Drama hören, keine Anweisungen hören, sondern nur die Ausführung solcher, können Dramen keine Typen von Anweisungen sein. Urmson würde zum Beispiel von Goethes *Faust* sagen, er bestehe unter anderem in der folgenden Anweisung: „Der Schauspieler, der den Faust spielt, hat jetzt «Das also war des Pudels Kern!» auszusprechen.“ Wenn man aber dem Schauspieler zuhört, der „Das also war des Pudels Kern!“ ausspricht, dann nimmt man nicht die gerade erwähnte Anweisung wahr (oder nur in einem übertragenen Sinn), sondern bloss ihre Ausführung. Man nimmt aber das *Werk* wahr, also ist diese Anweisung nicht Teil des Werkes.

Urmson (1977) schlägt vor, nicht nur Dramen, sondern Werke der Literatur *im Allgemeinen* als Anweisungen zur Aufführung dieser Werke zu verstehen. Urmsons These bezieht sich also auch auf solche literarischen Werke, die nicht dazu gedacht sind, von Schauspielern gespielt zu werden. Auf den ersten Blick handelt es dabei natürlich allerdings um Werke, die in keiner Weise aufführbar sind. Autoren von Dramen definieren Rollen, die von Schauspielern eingenommen werden können und ihre schriftstellerische Arbeit kann als das Ausdenken oder Niederschreiben von Anweisungen an Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner verstanden werden. Wir unterscheiden solche Werke von Romanen, Novellen, Gedichten usw. Laut Urmson sind aber auch letztere Werke in einem gewissen Sinne aufführbar: Die Aufführbarkeit solcher Werke liege in der Möglichkeit, sie mündlich zu rezitieren (ebd., 90).⁸¹ Dass bereits die oben aufgeführten Argumente dagegen sprechen, solche Werke als Anweisungen für Rezitatoren zu verstehen, sollte klar sein. Weil Urmsons überraschende Kategorisierung dieser Werke für die folgenden Schritte meiner Argumentation noch von Relevanz sein wird, werde ich hier aber trotzdem noch gesondert darauf eingehen.

Zuerst ist anzumerken, dass wir zwischen der Aufführung eines Dramas und der Lesung oder blossen Rezitation desselben unterscheiden. Zweifellos sind die Grenzen zwischen diesen Tätigkeiten fließend. Trotzdem ist ein begrifflicher Unterschied auszumachen. Eine paradigmatische Aufführung des *Fausts* ist ein Schauspiel. Es findet auf einer Bühne statt, vor dem Hintergrund eines Bühnenbilds, mit verteilten Rollen und die involvierten Schauspieler sprechen zu dieser Gelegenheit nicht nur den Text, sondern verhalten sich auch in anderen Hinsichten entsprechend ihrer Rolle. Ein paradigmatisches Beispiel einer Lesung des *Fausts* wird hingegen nur von einer Person ausgeführt, die sitzend aus einem Buchexemplar des

⁸¹ Auch Wellek und Warren (1949, 144) schlagen vor, das Verhältnis mündlicher Rezitationen von lyrischen Werken zu Werken wie das Verhältnis von Aufführungen musikalischer Werke zu den entsprechenden Werken zu verstehen: „Every reading aloud or reciting of a poem is (...) a performance of a poem (...). It is on exactly the same level as the performance of a piece of music by a musician.“

Fausts vorliest. Der entscheidende Unterschied zwischen der Lesung und der Aufführung eines Dramas liegt aber nicht im Vorlesen oder in den Bewegungen der Vortragenden o. ä., sondern darin, dass die Vortragenden nur in der Aufführung eine Rolle einnehmen, d. h. für die Dauer des Vortrages scheinbar zu einer Figur werden, die im Werk vorkommt.

Das heisst noch nicht, dass wir das blossе Vorlesen eines Werkes niemals als Aufführung dieses Werkes verstehen sollten. Sich als etwas zu präsentieren, was man nicht ist, ist nicht wesentlich für jede Art einer Aufführung. Denn Interpreten eines Musikstücks werden beim Spielen des Stücks nicht zu einer Figur, die im Werk vorkommt. Wir können die Rezitatorin eines literarischen Werkes mit einer Sängerin eines A-capella-Stücks vergleichen. Das A-capella-Stück ist dazu gedacht, in einer besonderen Weise mündlich vorgetragen zu werden. Das reicht uns dafür hin, von der Sängerin dieses Stücks zu sagen, sie führe dieses Stück auf. Wenn auch ein literarisches Werk dazu gedacht ist, in einer besonderen Weise mündlich vorgetragen zu werden, dann scheinen wir gleichermassen dazu berechtigt zu sein, von der Rezitatorin des entsprechenden Werks zu sagen, sie führe es auf.⁸² Eine Aufführung ist nicht in jedem Fall ein Schauspiel. Daher steht einem Verständnis einer Lesung oder Rezitation als Aufführung eines Werkes grundsätzlich nichts im Wege, wenn das entsprechende Werk dazu gedacht ist, vorgetragen zu werden.

Wenn sich ein literarisches Werk mündlich vortragen lässt, dann kann der Autor als jemand verstanden werden, der vorgibt, wie das Werk mündlich vorgetragen werden kann. Wer das Werk mündlich wiedergeben möchte, der muss sich an das halten, was der Autor im Rahmen des künstlerischen Schöpfungsaktes festgehalten hat. Aber nur weil ein Autor vorgibt, wie sein Werk mündlich vorgetragen werden kann, heisst dies noch nicht, dass dieses Werk auch dazu *gedacht* ist, mündlich vorgetragen zu werden. Man kann sagen, dass ein Werk dazu gedacht ist, mündlich wiedergegeben zu werden, wenn es, in einem engeren Sinne von „wiedergeben“, *ausschliesslich* mündlich wiedergegeben werden *kann*. Dann scheint der Text dieses Werkes, wie die Partitur eines Musikstücks, in jedem Fall implizit die Form „Lies/Rezitiere das Folgende laut: ...“ aufzuweisen.

Sind Gedichte, Romane usw. dazu gedacht, mündlich vorgetragen zu werden? Urmson bejaht diese Frage wenigstens für Werke der abendländischen Literatur im Allgemeinen und weist in diesem Zusammenhang auf die reiche orale Tradition dieser Literatur hin (ebd., 90f.). Die Rezipienten von Werken der antiken griechischen Epen waren zum Beispiel in erster

⁸² Ein Werk kann aber nicht nur dann aufgeführt werden, wenn es auch dazu gedacht ist, vorgetragen oder gespielt zu werden. Der *Götz von Berlichingen* lässt sich aufführen, ohne dass er dazu gedacht ist, vorgetragen oder gespielt zu werden. Der Umstand, dass ein Werk *nicht* dazu gedacht ist, in einer besonderen Weise vorgetragen zu werden, spricht aber im *Zweifelsfall* dafür, dieses Werk als eines zu beschreiben, das nicht aufführbar ist.

Linie *Zuhörer*, welche die Werke von spezialisierten Vortragenden (Rhapsoden) erzählt bekommen haben. Oft wurden die Vortragenden dabei auch musikalisch begleitet. Natürlich kann behauptet werden, dieses Faktum sei bloss auf praktische Gründe und nicht auf die Natur der Werke zurückzuführen. Vor der Erfindung des Buchdrucks war es einfach nicht besonders praktikabel, ein Werk wie die *Ilias* in schriftlicher Form zu verbreiten. Aber wie Urmson bemerkt ist es „nicht unplausibel“ (ebd. 91), dass die Schöpfung der *Ilias* mit dem Formulieren von Anweisungen an Rhapsoden einherging.⁸³ Wir können annehmen, dass Homer beabsichtigte, ein Werk zu schaffen, das dazu gedacht ist, mündlich wiedergegeben zu werden, und dass er damit konform mit den kulturellen Normen seiner Zeit ging. Diese Annahme scheint insbesondere nicht im Widerspruch dazu zu stehen, dass die *Ilias* ein literarisches Werk ist.

Ist die *Ilias* dazu gedacht, mündlich vorgetragen zu werden, darf zu Recht gefragt werden, was sie noch von einem A-capella-Musikstück unterscheidet, also von einem Musikstück, das einzig gesänglich aufgeführt wird. Wenn man eine Unterscheidung andeuten möchte, dann vielleicht damit, dass Homer die auditiven Charakteristika eines mündlichen Vortrages seines Werks zwar über den Text selbst, das Versmass und den Rhythmus bestimmte, aber darüber hinaus nicht näher spezifizierte. Allerdings ist grundsätzlich auch ein Schöpfer eines A-capella-Stücks denkbar, der den Interpreten dieses Stücks nur vorschreibt, der Liedtext sei zu *singen*, ohne genauer zu bestimmen, *wie* der Text zu singen ist. Weil zudem ein normaler antiker Vortrag der *Ilias* nach heutigen Massstäben wohl eher ein gesangliches Vortragen war, ist das kaum mehr als eine Andeutung einer Grenze zwischen der *Ilias* und einem Musikstück und damit kaum mehr als eine Andeutung einer Grenze zwischen diesem, normalerweise als „nicht aufführbar“ beschriebenen, literarischen Werk und einem aufführbaren Musikstück. Wenn die künstlerische Arbeit Homers an der *Ilias* also gerade darin bestand, Anweisungen an Vortragende seines Werkes zu verfassen, dann ist die zu diesem Werk gehörende literarische Erfahrung grundsätzlich sehr nahe an einer musikalischen Erfahrung.

Während wir antike griechische Epen heute normalerweise der Literatur und nicht der Musik zuordnen, ist zum Beispiel die Zuordnung mittelalterlicher *Balladen* zu einer dieser

⁸³ Urmson (1977, 91): „It is not implausible to think of the Iliad as having been written down, probably in the seventh century B. C., as a set of instructions, as a score, for bards.“

Vgl. dazu Lords (1960) ausführliche Studie über Homer und seine Rolle als Dichter „mündlicher Literatur“. Lord verwendet Ausdrücke wie „oral poem“ und „song“ für die *Ilias* und hat keinerlei Hemmungen von „Aufführungen“ dieses Werkes zu sprechen. Auch seiner Ansicht nach ist die *Ilias* dazu gedacht, mündlich vorgetragen zu werden. Das Niederschreiben der *Ilias* beschreibt Lord denn auch in einer reservierten Weise, die keinen Zweifel darüber lässt, dass Abschriften der *Ilias*, im Gegensatz zu mündlichen Wiedergaben, seiner Ansicht nach relativ weit vom Werk „entfernt“ sind: „A written text was thus made of the words of the song.“ (ebd., 124)

beiden Künste weniger eindeutig. Wenn wir heute über solche Balladen sprechen, dann ordnen wir sie manchmal der Literatur und manchmal eher der Musik zu. Auch moderne Lieder sind natürlich zuweilen Gegenstand der Literaturwissenschaft und insofern Musikstücke, die an der Grenze zur Literatur anzusiedeln sind. Da Lieder dazu gedacht sind, vorgetragen zu werden, sollten wir dasselbe auch von solchen literarischen Werken annehmen, die sehr nahe an paradigmatische Lieder herankommen.

Auch das Verfassen eines Werkes, das nicht *gespielt* werden kann, kann also in einigen Fällen als ein Akt verstanden werden, im Rahmen dessen Anweisungen zur Aufführung, d. h. zum Vortrag, des Werkes formuliert werden. Dieses Verständnis der schriftstellerischen Tätigkeit verliert aber an Plausibilität, wenn es auf den Fall von Romanen und auf einige besondere lyrische Werke angewendet wird. Besonders unplausibel ist die Erweiterung dieses Verständnisses eines Werkes wie der *Ilias* auf Beispiele der Konkreten Poesie. Werke der Konkreten Poesie zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine besondere *geometrische* Form haben. Ein Beispiel dafür ist Christian Morgensterns *Die Trichter*:

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht
durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weißes Mondlicht
still und heiter
auf ihren
Waldweg
u.s.
w.

Da diese zum Werk gehörende geometrische Anordnung der sprachlichen Elemente des Gedichtes nicht (oder nur behelfsmässig) mündlich wiedergegeben werden kann, können die künstlerischen Handlungen Morgensterns kaum als das Formulieren von Anweisungen an Vortragende seines Werkes aufzufassen sein.⁸⁴ Noch deutlicher trifft das auf Werke zu, die zu Teilen aus nicht-sprachlichen Illustrationen oder anderen grafischen Elementen bestehen. Beispiele dafür sind Laurence Sternes *Tristram Shandy*, *Zettels Traum* von Arno Schmidt und *Der Mensch erscheint im Holozän* von Max Frisch. Die Zeichnungen und grafischen Elemente, die in Exemplaren dieser Werke enthalten sind, sind nicht bloss begleitende Illustrationen,

⁸⁴ Die Konkrete Poesie mag nicht auf eine so lange und reiche Tradition wie die mündlich überlieferte Literatur zurückschauen können, aber sie ist keineswegs ein modernes Phänomen. Vgl. z. B. George Herberts im Jahr 1633 entstandenes „altarförmiges“ Werk *Altar*.

sondern Teile des Werkes. Diese Teile können nicht mündlich wiedergegeben werden. Die genannten Werke können daher auch nicht dazu gedacht sein, mündlich wiedergegeben zu werden. Sind diese Werke im Gegenteil dazu gedacht, *schriftlich* wiedergegeben zu werden bzw. gelesen zu werden? Da wir Werken, die Illustrationen enthalten, und Werken der Konkreten Poesie nicht nur visuelle, sondern auch auditive Eigenschaften zuzuschreiben zu scheinen, sollte wahrscheinlich angenommen werden, dass diese Werke überhaupt nicht für ein bestimmtes Medium gedacht sind, sondern in jedem Medium wiedergegeben werden können, in dem sprachliche Äusserungen formuliert werden können. Zum Beispiel sprechen wir über den Klang der Reime von Morgensterns *Trichter* und sprechen insofern diesem Gedichte bestimmte auditive Eigenschaften zu, die erst dann einem Rezipienten präsent sind, wenn das Gedicht mündlich vorgetragen wird.

Zwischen einer *Ilias* und *Zettels Traum* sind moderne Romane wie *Krieg und Frieden* einzuordnen. Hat Tolstoi sein Monumentalwerk wirklich als eines konzipiert, das zum mündlichen Vortrag gedacht ist? Wahrscheinlich nicht. Denn ist es nicht ein seltsames Unterfangen, ein, zum Vortrag gedachtes, Werk zu erschaffen und der Öffentlichkeit zu präsentieren, und gleichzeitig zu wissen, dass es (so gut wie) nie mündlich rezitiert, sondern nur gelesen wird?

Urmson wendet dagegen ein, dass wir auch moderne Romane mit Begriffen wie „Textmelodie“ oder „Textrhythmik“ beschreiben, die sich auf auditive Merkmale des Werkes beziehen (ebd., 92). Daher sei Literatur im Allgemeinen eine „wesentlich mündliche“ Kunst (ebd., 90). Man kann aber Romanen auditive Merkmale zuschreiben, ohne sagen zu müssen, dass diese Werke dazu gedacht sind, mündlich vorgetragen zu werden. Man hat nur dann Schwierigkeiten, dies zugeben, wenn man annimmt, *Krieg und Frieden* sei dazu gedacht, schriftlich wiedergegeben zu werden. Auch *Krieg und Frieden* ist aber möglicherweise, wie *Die Trichter*, ein Werk, das in einem beliebigen sprachlichen Medium wiedergegeben werden kann.

Wir können also zusammenfassend festhalten, dass literarische Werke grundsätzlich dazu gedacht sein können, mündlich vorgetragen zu werden. Das trifft aber sicherlich nicht für alle literarischen Werke zu. Insbesondere trifft das nicht auf moderne Romane und Werke der Konkreten Poesie zu. Ich werde auf dieses Resultat der obigen Überlegungen in den nächsten beiden Abschnitten und im Kapitel 7 wieder zurückkommen.

Zu Beginn dieses Abschnittes habe ich angemerkt, es sei nicht völlig klar, welche musik- und literaturontologische Position Urmson vertritt. Urmson vergleicht aufführbare Werke der Musik und Literatur insbesondere einige Male mit Kochrezepten und suggeriert damit, dass Werke bestimmte Handlungsanweisungen sind (1976, 244). Er vergleicht Werke aber nicht nur mit Rezepten, sondern auch mit den kulinarischen Gerichten selbst, die aus dem Befolgen von Kochrezepten resultieren. So weist Urmson zum Beispiel darauf hin, eine Sinfonie sei

„logisch vergleichbar mit *dem* Dundee-Kuchen“ (ebd., 246). Der Dundee-Kuchen, ein Typ, ist aber nicht mit dem oder einem Dundee-Kuchen-Rezept zu identifizieren. Es ist das *Ausführen* gewisser Anweisungen, das zur Herstellung von Vorkommnissen des Dundee-Kuchens führt. Die Rezepte des Dundee-Kuchens selbst kommen nicht in der Form von Nahrungsmitteln vor. Man wird einen sehr schlechten kulinarischen Eindruck vom Dundee-Kuchen bekommen, wenn man, absurderweise, Vorkommnisse des Dundee-Kuchens mit Vorkommnissen eines Rezeptes verwechseln sollte. Wie ich im Folgenden erläutern werde, ist es auch in den Fällen aufführbarer Musikstücke das *Ausführen* gewisser Anweisungen, das zur Entstehung von Vorkommnissen dieser Stücke führt. Auch im Fall der *Ilias* und ähnlicher literarischer Werke entstehen Vorkommnisse von Werken in erster Linie durch das *Befolgen* von bestimmten künstlerischen Anweisungen und nur in Ausnahmefällen dadurch, dass diese künstlerischen Anweisungen selbst vorkommen. Möglicherweise war sich Urmson dessen bewusst und hat eine These zur Natur von musikalischen und literarischen Werken vertreten, die nahe an der Typenthese ist, die ich im Folgenden verteidigen werde.

5.5 Werke als Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente bzw. Tonabfolgen

Nachdem ich bis zu diesem Punkt diverse, mehr oder weniger vielversprechende, musik- und literaturontologische Ansätze geprüft und schliesslich verworfen habe, beginne ich nun damit, die zu präferierende These zur fundamentalen Natur von Werken auszuformulieren. Gemäss dem Ansatz, den ich vorschlage, sind literarische Werke Typen, die in der Form von Abfolgen sprachlicher Elemente oder in der Form von Abfolgen sprachlicher Elemente inkl. grafischer Elemente vorkommen. Unter sprachlichen Elementen verstehe ich diejenigen Bausteine sprachlicher Äusserungen, die Gegenstand der Linguistik sind: Buchstaben, Silbenzeichen, Satzzeichen, Wörter, Sätze, Phoneme, Grapheme usw. Nicht jedes literarische Werk kann in jedem Medium vorkommen, in dem Sprache ausgedrückt werden kann. Für einige Werke sind nur bestimmte sprachliche Medien angemessen, wie wir im letzten Abschnitt bereits ansatzweise festgestellt haben. Musikalische Werke sind Typen, die ausschliesslich in der Form von Tonabfolgen vorkommen, wenn „Ton“ in einem weiten Sinn verstanden wird. Wie der Ausdruck „Ton“ in diesem weiten Sinn zu verstehen ist, wird unten noch erläutert werden.

Ich werde zuerst darauf eingehen, dass und warum einige literarische Werke Typen sind, die auch, oder ausschliesslich, in der Form ihrer schriftlichen Wiedergaben, d. h. ihrer Textexemplaren, vorkommen. Unter „Textexemplaren“ verstehe ich im Folgenden *schriftliche*

Zeugnisse, also Bücher u. Ä. Danach werde ich mich anderen sprachlichen Medien widmen und dem Fall der Musik.

Wer diesen Text in Papierform vor sich hat, der hat bestimmte konkrete Tintenmarkierungen vor sich. Dazu gehört die Tintenmarkierung, die gleich nach dem nächsten Doppelpunkt folgt und durch Klammern begrenzt ist: (Baum). Diese Tintenmarkierung ist ein Wort. Da dies ein konkreter, partikulärer Gegenstand ist, kann sich diese Tintenmarkierung, d. h. dieses Wort, nirgendwo wiederholen. Es gibt aber eine andere Verwendungsweise des Ausdrucks „Wort“, nach der Wörter Dinge sind, die wiederholt werden können. Der Leser kann auf die obige konkrete Tintenmarkierung zeigen und wahrheitsgemäss sagen: „Das ist das Wort «Baum».“ Denselben Satz kann er auch wahrheitsgemäss äussern, wenn er auf die folgende, von Klammern begrenzte, Tintenmarkierung zeigt: (Baum). Zusätzlich kann, unterstreichend, gesagt werden, dass wir es hier nochmals mit *demselden* Wort zu tun haben. In diesem Sinn wurde das Wort „Baum“ hier wurde nochmals wiederholt. Setzen wir damit, absurderweise, zwei verschiedene Tintenmarkierungen einander gleich? Natürlich nicht. Aber warum können wir sowohl in der einen als auch in der anderen Situation wahrheitsgemäss sagen „Das ist das Wort «Baum»“? An dieser Stelle kommt der Begriff des Typs ins Spiel. Die logischen Subjekte der beiden Äusserungen des Satzes „Das ist das Wort «Baum»“ sind die jeweiligen konkreten Tintenmarkierungen. Das Prädikat „... ist das Wort «Baum»“ ist hier aber nicht synonym zu „... ist identisch mit dem Wort «Baum»“, sondern im Sinne von „... instantiiert den Typ *das Wort «Baum»*“ zu verstehen.⁸⁵ Ein- und derselbe Worttyp kann mehrmals in der Form verschiedener partikulärer Tintenmarkierungen instantiiert werden.

Ein Wort, als Typ, wird unter anderem instantiiert, indem dieses Wort niedergeschrieben wird. Wir sprechen auch davon, dass ein literarisches Werk niedergeschrieben werden kann. Insbesondere gilt für ein literarisches Werk auch, dass es *mehrmals* niedergeschrieben werden kann. Ein literarisches Werk ist in diesem, vielleicht bloss oberflächlichen Sinn, einem Worttyp gleich.⁸⁶ Wer auf ein Buchexemplar von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* zeigt, kann wahrheitsgemäss sagen „Das ist *Der Sandmann*“ und die Begegnung mit einem zweiten Exemplar dieses Werkes mit den Worten „Das ist nochmals/ebenfalls *Der Sandmann*“ kommentieren. Was hat sich da nochmals wiederholt, das dazu berechtigt, von einem „nochmaligen“ Auftreten des *Sandmanns* zu sprechen? Die Vermutung liegt nahe, dass es das Werk war, das sich wiederholt hat, insofern der Sprecher mehreren Instanzen des Werkes begegnet ist. Wir können daher bemerkenswerte Parallelen zwischen unserer Rede über Wörter und unserer Rede

⁸⁵ Vgl. z. B. Harrison (1968, 111), der von einem „ist« der Instantiierung“ spricht, das nicht das „ist“ der Prädikation („Dieser Stein ist gross“) oder das „ist“ der Identität („Hesperos ist Phosphoros“) ist.

⁸⁶ Vgl. u. a.: Lewis 1946, 474f.; Stevenson 1957, 330ff.; Howell 2002b, 69.

über literarische Werke beobachten, die gerade diejenigen Teile unserer Rede über Wörter betreffen, die dazu führen, Wörter in einigen Kontexten als Typen zu verstehen.

Nicht immer beziehen wir uns aber auf einen Typen oder überhaupt auf eine Art, wenn mehrere verschiedene konkrete Dinge mit demselben Namen in derselben Verwendungsweise bezeichnet werden. Es gibt noch unzählbar viele andere Beziehungen, die zwischen einem Werk LW und einem konkreten Textexemplar von LW bestehen könnten und uns ebenfalls dazu veranlassen würden, konfrontiert mit einem Textexemplar dieses Werks, den Satz „Das ist LW“ zu äussern. Ich gehe im Folgenden nur auf die naheliegendsten ein. Die Äusserung des Satzes „Das ist LW“ könnte grundsätzlich als ein Bezug auf *Teile* von LW zu verstehen sein. Wenn die Textexemplare eines Werkes Teile des Werkes wären, dann wäre nämlich ebenfalls zu erwarten, dass wir, auf eine Niederschrift von LW zeigend, „Das ist LW“ äussern würden. Ich habe diese Möglichkeit aber ausführlich im Kapitel 2 erläutert und zurückgewiesen. Es ist zweitens grundsätzlich vorstellbar, dass wir uns mit dieser Äusserung auf etwas beziehen, das als Konkretum mehrfach lokalisiert ist und mit den Niederschriften des Werks koinzidiert. Auch diese Möglichkeit habe ich jedoch zurückgewiesen. Drittens ist die beschriebene Redeweise grundsätzlich auch damit zu erklären, dass sich die Textexemplare bloss auf das jeweilige Werk *beziehen*, „für“ das Werk „stehen“ oder in einer ähnlichen Beziehung zum Werk stehen. Wenn wir zum Beispiel mit zwei Abbildungen von Napoleon konfrontiert sind, werden wir unter Umständen auf diese Abbildungen zeigen und sagen „Das ist Napoleon“ bzw. „Das ist Napoleon und hier ist *nochmals* Napoleon“. Auch diese Redeweise ist oberflächlich gesehen gleich derjenigen über Wörter und ihre Niederschriften, auf die ich oben eingegangen bin. Das Verhältnis dieser Abbildungen zu Napoleon ist aber nicht ein Verhältnis von Vorkommnissen zu einem Typ, sondern ein Verhältnis von Repräsentationen zum Repräsentierten. Oder nehmen wir das Beispiel des malaysischen Wappens, auf dem zwei Tiger abgebildet sind, d. h. zwei Exemplare der Art *Panthera Tigris*. Die beiden Tiger auf dem Wappen Malaysias sind aber genau genommen keine echten Tiger, sondern bloss (Typen von) Abbildungen der Art *Panthera Tigris*. Und betrachten wir die konkreten Vorkommnisse der Zeichenfolge „Werke sind Typen“. Man könnte auf diese Vorkommnisse zeigen und sagen „Das ist meine Meinung“ und hätte damit unter Umständen etwas Wahres gesagt. Das Verhältnis einer Tintenmarkierung zu einer Meinung ist aber ebenfalls nie ein Typ-Vorkommnis-Verhältnis, sondern höchstens ein Verhältnis eines Ausdrucks zum Ausgedrückten. Nehmen wir schliesslich das Beispiel einer konkreten Liste, die Namen bestimmter Personen enthält. Mit der Äusserung von Sätzen wie „Das bin ich“ oder „Hier bin ich und hier bin nochmals ich“ kann, bezogen auf einen Teil dieser Liste, unter Umständen etwas Wahres geäussert werden. Das heisst aber natürlich nicht, dass Teile einer solchen Liste zu den darin

aufgeführten Personen in einem Typ-Vorkommnis-Verhältnis stehen. Ist die Relation, in der eine Niederschrift eines literarischen Werkes zum Werk steht, also vielleicht eher das Verhältnis eines Abbilds zum Abgebildeten, eines Ausdrucks zum Ausgedrückten oder das Verhältnis eines Zeichens zum Bezeichneten, statt das Verhältnis, das zwischen Vorkommnis und Typ besteht? Diese Frage wäre beispielsweise zu bejahen, wenn literarische Werke Konglomerate von Gehalten sprachlicher Äusserungen sein sollten. Wie ich in Abschnitt 5.3 erläutert habe, ist die letztere Annahme allerdings zurückzuweisen. Die Ausführungen im letzten Abschnitt öffnen aber den Blick auf eine weitere Möglichkeit, wie sich Textexemplare eines Werkes auf dieses Werk beziehen könnten: Man könnte konkrete Textexemplare als *Anweisungen* zur Produktion von Vorkommnissen des Werkes verstehen. Wenn wir uns auf ein Rezept eines Schokoladenkuchens beziehen, dann beschreiben wir dieses Rezept manchmal mit den Worten „Das ist ein Schokoladenkuchen“, ohne damit natürlich zu meinen, dass dieses Rezept wirklich ein Schokoladenkuchen ist. Das Rezept bezieht sich bloss auf den Kuchen, insofern es zur Herstellung von Vorkommnissen des Kuchens anleitet. Es instantiiert den Kuchen aber nicht. Vielleicht sind Äusserungen des Satzes „Das ist *Der Sandmann*“ in Bezug auf Textexemplare des *Sandmanns* analog im Sinne von „Das ist eine Anweisung zur Produktion von *Sandmann*-Vorkommnissen“ zu verstehen? Angenommen, dies träfe zu, dann käme *Der Sandmann* wahrscheinlich am ehesten in der Form von Rezitationen des *Sandmanns* vor. Wie ich im letzten Abschnitt bereits angetönt habe, gibt es aber keine guten Gründe für die Annahme, dass Romane wie *Der Sandmann* ausschliesslich in der Form von Rezitationen dieses Werkes vorkommen. Wir haben also auch keine guten Gründe, anzunehmen, der Satz „Das ist *Der Sandmann*“, bezogen auf Textexemplare des *Sandmanns*, sei im Sinne von „Das ist eine Anweisung zur Produktion von *Sandmann*-Vorkommnissen“ zu interpretieren. Anders verhält es sich jedoch mit Werken wie der *Ilias*, die zur mündlichen Wiedergabe gedacht sind. Ich schlage vor, Äusserungen des Satzes „Das ist die *Ilias*“, bezogen auf Textexemplare der *Ilias*, im Sinne von „Das ist eine *Anweisung* dafür, die *Ilias* vorzutragen“ zu verstehen und *nicht* im Sinne von „Das ist ein Vorkommnis der *Ilias*.“ Wir können die *Ilias* also nicht im gleichen Sinn lesen, wie wir ein Wort(typ) lesen können. Denn ein Wort(typ) zu lesen, bedeutet, ein Vorkommnis dieses Wortes zu lesen. Wer die *Ilias* liest, liest aber kein Vorkommnis dieses Werkes. Die *Ilias* zu *hören*, bedeutet hingegen, ein Vorkommnis der *Ilias* zu hören. Die *Ilias* kommt nur in der Form von mündlichen Wiedergaben des Werkes vor. Denn nur wer das Werk mündlich wiedergibt, greift auf ein sprachliches Medium zurück, das dem Werk angemessen ist.

Kommen wir wieder zurück zu Äusserungen von Sätzen wie „Das ist *Der Sandmann*“, die auf ein Textexemplar des *Sandmanns* bezogen sind. Ist eine solche Äusserung im Sinne von

„Das ist ein Vorkommnis des *Sandmanns*“ zu verstehen? Prüfen wir noch eine andere mögliche Interpretation solcher Äußerungen. Vielleicht beziehen sie sich nicht auf einen Typ, sondern auf eine „Der Sandmann“ genannte *Eigenschaft*, die diesem Textexemplar zukommt? Denn auch Eigenschaften können in einem gewissen Sinn an mehreren Orten gleichzeitig „präsent“ sein. Vielleicht sprechen wir also mit dieser Äußerung über die Eigenschaft, eine Wiedergabe von Hoffmanns *Der Sandmann* zu sein?

Wir müssen uns an dieser Stelle zuerst mit der Frage beschäftigen, ob Typen wirklich etwas anderes sind als Eigenschaften. Manchmal wird davon ausgegangen, dass Typen einfach besondere Eigenschaften sind (so z. B. Hausman 2005, 33).⁸⁷ Nach anderen, wie Wollheim (1968, 75), Wolterstorff (1970, 260), Lowe (2006, 18) oder Dodd (2007, 17), sind Typen bzw. Arten in jedem Fall von Eigenschaften zu unterscheiden. Eine Eigenschaft, wie diejenige, ein Tiger zu sein, ist nach Wollheim und Wolterstorff beispielsweise schlicht darum von der Art *Panthera Tigris* abzugrenzen, weil Eigenschaften offensichtlich keine Tiere bzw. Tierarten seien. Letzteres zu bestreiten, mag auf den ersten Blick tatsächlich aussichtslos erscheinen. Es scheint seltsam zu sein, Sätze wie „*Panthera Tigris* ist eine Tierart“ mit Sätzen wie „Die Eigenschaft, ein Tiger zu sein, ist eine Tierart“ (?) paraphrasieren zu wollen. Wenn Arten keine Eigenschaften sind, dann sind Instanzen von Eigenschaften in keinem Fall Exemplare von Arten, sondern davon zu unterscheidende einzelne *Weisen*, wie Exemplare von Arten sind. Das Tigersein von Mr. Parker, aber nicht Mr. Parker selbst, ist so verstanden eine Instanz der Eigenschaft, ein Tiger zu sein. Eine nähere Untersuchung der Frage, ob Arten nicht doch vielleicht als Eigenschaften aufzufassen sind, würde hier allerdings zu weit führen. Ähnlich zu beurteilen ist die Frage, ob Arten bzw. Typen Begriffe sind.⁸⁸ Auch diese Frage soll offen gelassen werden. Wenn Werke also Typen sind, dann kann man sie *möglicherweise* auch als Eigenschaften oder als Begriffe auffassen.

⁸⁷ Aristoteles beispielsweise unterscheidet in seiner *Kategorienschrift* (1b–2a) nicht zwischen Arten, wie der Art *Mensch*, und demjenigen, was von einem Subjekt mit einem Prädikat wie „... ist ein Mensch“ prädiiziert wird. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass Aristoteles mutmasslich Arten (sogenannte „zweite Substanzen“ (2a)) als Eigenschaften versteht, auch wenn er natürlich nicht von den Begriffen der Art und der Eigenschaft ausgeht, auf die ich in dieser Dissertation zurückgreife.

⁸⁸ Manchmal werden Eigenschaften mit Begriffen gleichgesetzt (z. B. Frege 1892a, 201), und nach Kant (*Logik – Ein Handbuch zu Vorlesungen* §10) sind z. B. „Arten“ und „Gattungen“ Begriffe. Nach Künne (2007, 343–348) sind Eigenschaften (und Typen) keine Begriffe, weil Begriffe feinkörniger individuiert seien als Eigenschaften. „Dreieckig zu sein“ und „dreiwinklig zu sein“ drücken dieselbe Eigenschaft aus nach Künne, während „dreieckig“ und „dreiwinklig“ für unterschiedliche Begriffe stehen sollen.

Im Zusammenhang mit Freges Verständnis der Ausdrücke „Eigenschaft“ und „Begriff“ ist zu beachten, dass wir auf Begriffe nach Frege nicht mit singulären Termen, wie „der Tiger“, Bezug nehmen können, sondern nur mit Prädikaten, wie „... ist ein Tiger“ (Frege 1892a). Frege selbst würde, vgl. Abschnitt 5.2, Typen möglicherweise nicht einfach so als Eigenschaften/Begriffe verstehen, denn möglicherweise beziehen wir uns manchmal seiner Ansicht nach auf eine Gruppe von Vorkommnissen, wenn wir uns auf einen Typen beziehen. Und Gruppen von Vorkommnissen sind natürlich auch nach Frege keine Eigenschaften/Begriffe.

Wenn wir Typen von Eigenschaften (oder Begriffen) aber einfach darum abgrenzen können, weil letztere z. B. keine Tiere sein können, dann ist ein Worttyp von Eigenschaften (oder Begriffen) abzugrenzen, weil Wörter bzw. Worttypen gelesen werden können. Zu sagen, eine Eigenschaft könne gelesen werden, hört sich ebenso schief an, wie die Behauptung, es gebe lebende Eigenschaften. Da auch literarische Werke gelesen werden können, sind sie unter dieser Annahme keine Eigenschaften. Ein Verständnis von literarischen Werken als Eigenschaften (oder Begriffen) ist einem Verständnis von literarischen Werken als Typen jedenfalls nicht *vorzuziehen*. Dasselbe gilt für musikalische Werke. Musikstücke können zum Beispiel abgespielt werden können. Selbiges kann, wenigstens auf den ersten Blick, auf Eigenschaften und Begriffe hingegen nicht zutreffen.

Wir könnten an dieser Stelle noch einige andere Relationen prüfen, die grundsätzlich zwischen konkreten Textexemplaren eines Werkes und dem Werk bestehen könnten und ebenfalls dazu führten, dass wir das Textexemplar mit dem Namen des Werkes ansprechen. Ich glaube aber oben die naheliegendsten aufgezählt zu haben. Nur zwei mögliche Relationen hielten der obigen Überprüfung stand. Entweder ist ein Textexemplar eines literarischen Werkes eine Anweisung dafür, wie das Werk wiederzugeben ist, oder dann handelt es sich um ein Vorkommen des Werkes. Hier von einer *ausschliessenden* Disjunktion zu sprechen, ist berechtigt, wie ich im letzten Abschnitt erläutert habe. Damit wurde ein wichtiger Punkt dieser Dissertation erreicht. Wir sind jetzt zum ersten Mal bei einer positiven Antwort auf die Frage der ontologischen Einordnung von Werken angekommen. Literarische Werke sind Typen, die unter anderem in der Form von konkreten Textexemplaren dieser Werke vorkommen, wenn sie nicht für ein anderes sprachliches Medium geschaffen wurden.

Auch gewisse konkrete Handlungen kommen dafür infrage, Vorkommnisse eines Werks zu sein. Ich denke etwa an Handlungen eines „Sprechers“ einer Gebärdensprache. Diese Handlungen kommen dann dafür infrage, Vorkommnisse eines Werks bzw. Teile von Vorkommnissen eines bestimmten Werks zu sein, wenn sie Abfolgen sprachlicher Elemente sind. Genauer gesagt gilt für alle erdenklichen sprachlichen Medien, dass in diesen Medien geschaffene zählbare, konkrete Einzeldinge dafür infrage kommen, Vorkommnisse literarischer Werke zu sein.

Wenden wir uns Musikstücken zu und dem Medium der mündlichen Wiedergabe literarischer Werke. Ebenso wie Wörter oder Sätze in der Form konkreter Lautabfolgen vorkommen können, kommen auch literarische Werke in der Form von Lautabfolgen vor, wenn sie nicht für andere Medien geschaffen wurden. Auch musikalische Werke kommen in der Form von Ton-, Laut- oder Geräuschabfolgen vor. Dies gilt für jedes musikalische Werk, von A-capella-Stücken bis zur rein instrumentalen Musik und der *Musique concrète*. Ebenso wie der

Ton Cis, als abstrakter Typ, wiederholt wird, wenn man ihn mehrmals auf einem Instrument spielt oder vom Band abspielt, können Musikstücke wiederholt werden, wenn man sie mehrmals spielt oder vom Band abspielt. Dieser Tatsache kann man mit einer musikontologischen Typentese besser gerecht werden als mit alternativen Ansätzen. Wir sollten daher auch Musikstücke als Typen verstehen und zwar als solche, die genau dann vorkommen, wenn sie ertönen. Musikstücke sind als Typen zu verstehen, die ausschliesslich in der Form von Ton-, Laut- oder Geräuschabfolgen vorkommen und zum Beispiel insbesondere nicht in der Form von Partituren oder anderer Werkspuren. Musik ist die auditive Kunst *par excellence* und kommt daher nicht in schriftlicher Form vor. Ich werde im nächsten Abschnitt näher auf die Frage eingehen, warum Musikstücke nicht auch in der Form von Partituren und anderen Werkspuren vorkommen.

Die Kategorisierung von musikalischen Werken als Typen beruht nicht einfach auf der Möglichkeit, dasselbe Werk mehrmals hören zu können. Diesbezüglich drückt sich beispielsweise Stecker (2009, 377) mindestens missverständlich aus, wenn er schreibt, gewisse musikontologische Typenthesen beruhten darauf, dass es „dasselbe Werk“ sei, das wir „zu verschiedenen Gelegenheiten“ hören können. Denn wir können auch die Aufnahme einer partikulären Tonabfolge, und damit diese Tonabfolge *selbst*, zu verschiedenen Gelegenheiten hören, ohne dass es sich bei dieser Tonabfolge um eine Universalie handelte. Die relevante Wiederholbarkeit aufführbarer musikalischer Werke besteht darin, dass sie wiederholt *aufgeführt* werden. Nur nicht-aufführbare Werke sind darum Typen, weil sie wiederholt abgespielt werden können.

Das gilt insbesondere auch für (hypothetische) nicht-aufführbare Werke, die aus der unveränderten Aufnahme bestimmter Geräusche bestehen. Warum sind solche Werke nicht einfach gerade die aufgenommenen Geräusche selbst? Das ist darum nicht der Fall, weil ein solches Werk nicht entstanden ist, als das jeweilige Geräusch ertönte, sondern erst als dieses Geräusch aufgenommen wurde. Das Werk ist nicht dieses Geräusch, sondern die *Aufnahme* davon. Und eine „Aufnahme“ ist hier ein Typ von Tonabfolgen. Ich werde auf solche Werke aber in Abschnitt 6.6 nochmals etwas näher eingehen.

Bevor ich damit weiterfahre, die Natur musikalischer Werke zu erläutern, muss an dieser Stelle noch eine terminologische Bemerkung angebracht werden. Um solche sperrigen Ausdrücke wie „Ton-, Laut- oder Geräuschabfolgen“ zu vermeiden, werde ich im Folgenden den Ausdruck „Ton“ in einem besonders allgemeinen Sinn verwenden. Der Ausdruck „Ton“ ist im Folgenden als Oberbegriff für Laute, Geräusche, Akkorde usw. usf. zu verstehen. Ja sogar jede beliebige Abfolge oder Kombination von Lauten, Geräuschen usw. soll „Ton“ genannt

werden. Ich meine mit dem Ausdruck „Ton“, wenn nicht anders gekennzeichnet, also insbesondere nicht ausschliesslich die Elemente einer Tonleiter.

Musikstücke kommen genau zu den Gelegenheiten vor, zu denen sie ertönen. Dasselbe gilt für literarische Werke, die nur als Lautabfolgen wiedergegeben werden können. Das heisst, Vorkommnisse eines Musikstücks werden insbesondere auch dann erzeugt, wenn die Aufnahme einer Aufführung dieses Stücks abgespielt wird. Das muss hervorgehoben werden, weil wir es beim Abspielen einer Aufnahme einer Aufführung mit einer besonderen Situation zu tun haben, in der wir zwei Vorkommnisse desselben Stücks zugleich hören. Zuerst entsteht jeweils ein Vorkommnis des Stücks, wenn es aufgeführt wird. Dieses Vorkommnis kann danach immer wieder dann gehört werden, wenn wir die Aufnahme der Aufführung hören. Zweitens produziert aber das Wiedergabegerät, also eine Hi-Fi-Anlage o. ä., selbst nochmals ein neues Vorkommnis des Stücks.

Nehmen wir damit aber nicht die Existenz unnötiger vieler Vorkommnisse eines Werkes an? Betrachten wir das Beispiel des musiktechnischen Bearbeitens einer Aufnahme einer Aufführung, das nicht darauf abzielt, Neben-/Störgeräusche herauszufiltern, sondern darauf, die, durch die Aufführung produzierte, Tonabfolge *modifiziert* wiederzugeben. Solche Bearbeitungen von Studioaufnahmen vor der Veröffentlichung des Werkes sind in der Pop- und Rockmusik natürlich gang und gäbe. Wenn das Abspielen einer solchermassen bearbeiteten Aufnahme nicht selbst nochmals in der Produktion eines neuen Vorkommnis des Stücks resultieren würde, wären wir in einem solchen Fall berechtigt zu sagen, dass wir eine *Verfremdung* des Stücks hören. Auch im Falle einer signifikanten musiktechnischen Bearbeitung würden wir aber nicht sagen, dass wir das Stück in einer verfremdeten, modifizierten Form hören, wenn diese Bearbeitung vom Künstler autorisiert wurde und das Werk nur in dieser Form veröffentlicht wurde oder ähnliche Bedingungen erfüllt sind. Darum wird in jedem Fall auch dann ein Vorkommnis eines Musikstücks produziert, wenn es abgespielt wird.

Gehen wir noch näher der Frage nach, wie das Vorkommnis einer Tonabfolge beschaffen ist, um die vorgeschlagene musik- und literaturontologische Typenthese in dieser Hinsicht etwas genauer bestimmen zu können. Denn während die Identifizierung von konkreten Textexemplaren eines Werks mit Bildpunkten auf einem Bildschirm oder Tintenmarkierungen auf der Hand liegt, ist es nicht gleichermassen offensichtlich, wie Tonvorkommnisse beschaffen sind. Um diesbezüglich etwas Klarheit zu schaffen, muss zuerst unterschieden werden, zwischen dem, was ich hier „Ton“ nenne und dem Klang von etwas, im Sinne einer Eigenschaft eines Dings, die diesem Ding auch dann zukommt, wenn es nicht erklingt. Der Klang eines Fagotts ist zum Beispiel eine Eigenschaft des Fagotts, in einer bestimmten Weise

zu klingen, d. h. unter bestimmten Voraussetzungen bestimmte Töne von sich zu geben.⁸⁹ Unter einem „Ton“ verstehe ich etwas, das, im Gegensatz zu einem Klang, gemacht wird, wenn etwas erklingt.

Es könnte vermutet werden, dass zwischen Tönen und Klängen gar nicht unterschieden werden kann, weil der Klang, den das Fagott macht, doch gerade das *ist*, was erklingt, wenn das Fagott erklingt. Wir meinen aber mit letzterem bloss, dass der Klang *wahrnehmbar* wird durch das Erklingen des Fagotts. Wir hören den Klang des Fagotts, der auch da ist, wenn das Fagott nicht erklingt, indem wir Töne hören, die das Fagott macht. Es ist sehr wahrscheinlich gerade diese Unterscheidung zwischen Klängen und Tönen, die Aristoteles in *De Anima* im Blick hat, wenn er schreibt:

Schall gibt es in zweifachem Sinn. Der eine ist ein wirklicher Schall, der andere ein möglicher. Denn einige Dinge, sagen wir, besitzen keinen Schall, etwa Wolle oder Schwamm, andere besitzen ihn, wie Erz und feste und glatte Körper, weil sie zu schallen, d. h. zwischen dem (möglichen) Schall und dem Gehör einen wirklichen Schall zu erzeugen vermögen. (419b5-10)⁹⁰

Der „Besitz“ eines Klanges befähigt einen Körper dazu, einen Ton zu „erzeugen“, wenn er, wie Aristoteles gerade anschliessend zu dieser Textstelle erwähnt, „angeschlagen“ wird.

Was aber sind Töne genau? Ich habe behauptet, Musikstücke seien Typen von Tonabfolgen. Diese Behauptung kann natürlich nur zutreffen, wenn im Zusammenhang von Tönen überhaupt von Typen und Vorkommnissen gesprochen werden kann, also wenn das Erklingen eines Tones ein Vorkommnis eines Tones erzeugt oder selbst ein Tonvorkommnis ist. Es ist zu bezweifeln, dass wir zwischen Typen von *Klängen* und Vorkommnissen von Klängen unterscheiden. Wir sprechen natürlich auch von Arten von Klängen und Exemplaren davon, aber diese Exemplare sind kaum als physische oder mentale Konkreta aufzufassen. Wie steht es aber um Töne? Töne unterscheiden sich von Klängen dadurch, dass sie von einer bestimmten Dauer sein können. Ein Klang kann zwar so-und-so lange gehört werden, aber es ist in jedem Fall unsinnig zu sagen, dieser oder jener Klang bzw. dieses oder jenes Exemplar einer Klangart habe eine bestimmte Dauer. Töne können hingegen eine bestimmte Dauer aufweisen: „Die Sirene gab nur einen kurzen Ton von sich.“ Das spricht dafür, Töne mit Ereignissen oder Zuständen zu identifizieren. In der neueren philosophischen Literatur zur ontologischen

⁸⁹ Genauer gesagt ist natürlich der Ausdruck „der Klang des Fagotts“ normalerweise im Sinn von „der Klang, den das (normale) Fagott macht, wenn es (in der richtigen Weise) gespielt wird“ zu verstehen und z. B. nicht im Sinn von „der Klang, den das Fagott macht, wenn es auf einen Steinboden fällt“.

⁹⁰ Aristoteles – *Über die Seele*. Übersetzt von W. Theiler, 8. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Einordnung von Tönen werden denn auch Töne oft als physische Ereignisse verstanden. Gemäss Casati & Dokic (2009) bspw. sind Töne bestimmte Bewegungen von tönenden Körpern, nach O'Callaghan (2009) ist ein Ton ein In-Bewegung-Setzen eines Schallmediums und Sorensen (2009, 140) ist der Meinung, Töne seien schlicht Schallwellen. Problematisch für die ersteren beiden Positionen (Töne als Bewegungen eines Körpers oder als das In-Bewegung-Setzen eines Schallmediums) ist allerdings, dass wir Mühe haben, den genauen Ort eines Tones, im Gegensatz zum Ort der *Quelle* dieses Tones, zu bestimmen.⁹¹ Das könnte dafür sprechen, Töne mit Schallwellen zu identifizieren, aber es könnte auch dafür sprechen, Töne als mentale Ereignisse oder Zustände zu verstehen (O'Callaghan 2007, 7). Letzteres mag relativ attraktiv sein, weil man damit zu einer Konzeption von Tönen kommt oder kommen kann, gemäss der Töne nur auditiv erlebt werden können. Wenn Töne Bewegungen eines Schallmediums oder Bewegungen tönender Körper sind, dann kann man Töne auch sehen oder mit anderen Sinnen wahrnehmen. Man mag das als eine unerwünschte Konsequenz einer solchen Charakterisierung von Tönen auffassen. Vielleicht sollte man aber zulassen, dass wir Töne auch mit anderen Sinnen als dem Gehörsinn wahrnehmen können. Sagen wir z. B. nicht, dass auch taube Menschen Musik erfahren können, wenn sie Schallbewegungen durch ihren Tastsinn wahrnehmen? In jedem Fall haben wir guten Grund dazu, Töne als physische oder mentale Ereignisse oder Zustände zu verstehen und damit als konkrete Einzeldinge bzw. als Arten von konkreten Einzeldingen.

Nicht nur die Tatsache, dass wir Tönen manchmal eine Dauer zuschreiben können, spricht für ein solches Verständnis von Tönen. Zu beachten ist insbesondere auch, dass wir Töne in einigen Kontexten auf eine bestimmte Art und Weise individuieren, mit der man nur Einzeldinge individuieren kann (O'Callaghan 2011, 378). Wenn wir zum Beispiel Klänge zählen, dann zählen wir in jedem Fall qualitativ unterschiedliche Klänge, die Universalien zu sein scheinen. Alle, in einer möglichen Aufzählung von Klängen vorkommenden, Klänge können grundsätzlich mehreren Dingen zukommen. Wir zählen zum Beispiel den Klang dieses Fagotts und den Klang jenes Fagotts nicht als *zwei* Klänge, wenn die beiden Fagotte gleich klingen. Man kann zwar sagen, dass wir auch im Fall zweier gleichklingender Fagotte den Klang des einen Fagotts vom Klang des anderen unterscheiden können. Der eine Klang kann

⁹¹ Vgl. Strawson (1959, 65), der glaubt, dass eine Welt, die nur aus Tönen besteht (!), eine Welt wäre, die nicht räumlich wäre, weil wir Töne nur mittelbar in räumliche Verhältnisse („... ist oberhalb/links/... von ...“) zueinander setzen können, indem wir die Quellen von Tönen (physische Körper oder Ereignisse) in räumliche Verhältnisse setzen können.

In Bezug auf musikalische Werke fragt sich Ingarden (1962, 38): „Was sollte das eigentlich bedeuten, dass z. B. die Sonate op. 13 von Beethoven «hier» ist? Wo also? In diesem Zimmer, oder im Klavier, oder in dem Raumausschnitt über dem Klavier?“ Ebenso unklar ist es möglicherweise, was es heisst, das (bzw. ein) Cis sei hier oder dort.

sich verändern, ohne dass sich der andere Klang verändert. Aber wir sprechen in diesem Zusammenhang nicht von „zwei Klängen“, wenn sie keine qualitativen Unterschiede aufweisen. Erst wenn die beiden Fagotte nicht mehr gleich klingen, können wir auch wieder zwei Klänge zählen. Anders gesagt ist ein bestimmter Klang immer etwas, das mehreren Dingen zukommen kann. Die Frage nach der Anzahl von Tönen ist hingegen in einigen Kontexten bloss eine Frage nach der Anzahl numerisch verschiedener Töne, die sich nicht irgendwo wiederholen oder mehreren Dingen zukommen können. Darum kommt das Zählen einer bestimmten Menge von Tönen dafür infrage, das Zählen von Vorkommnissen eines Typs zu sein. Natürlich ist „Ton“ (im Gegensatz zu „Wort“ bspw.) keine Bezeichnung für eine sortale Universalie im Sinne Strawsons und damit keine Bezeichnung für einen Typen (vgl. Abschnitt 1.3). Denn der bzw. mein Begriff des Tones ist nicht mit einem Prinzip verknüpft, das vorgibt, wie Töne zu zählen sind. „Das Cis (als solches)“ bezieht sich hingegen auf eine sortale Universalie. Der Begriff *Cis* ist mit einem solchen Prinzip verknüpft, das uns erlaubt, einzelne Instanzen dieses Tones zu zählen, die sich qualitativ nicht unterscheiden. Wenn eine Pianistin zweimal hintereinander ein Cis spielt, müssen diese beiden Instanzen des Tons Cis nicht in jedem Fall qualitative Unterschiede aufweisen. Wenn es sich aber um Universalien handelte, dann müssten sie qualitative Unterschiede aufweisen. Eine Universalie U1 unterscheidet sich von einer Universalie U2 dadurch, dass U1 ihre Instanzen auf eine andere Weise eint als U2. Der Unterschied zwischen zwei Instanzen des Tons Cis ist jedoch nicht in jedem Fall als ein solcher Unterschied zwischen zwei Klassifikationsweisen aufzufassen. Das Zählen von Tönen ist daher in bestimmten Kontexten zum Beispiel analog zum Zählen von Tieren aufzufassen, wenn es sich um das Zählen von *Tierexemplaren* handelt.

Töne können als zeitlich ausgedehnte Einzeldinge, also als Ereignisse oder Zustände, vorkommen. Es spielt für das Folgende keine Rolle, welche Ereignisse oder Zustände das genau sind. Entscheidend ist bloss, dass unsere Rede über Töne manchmal eine Rede über Arten ist und manchmal eine Rede über zählbare, konkrete Einzeldinge. Weil zudem einige Arten von Tönen die für Typen geforderte Relevanzschwelle überschreiten, sprechen wir manchmal von Tönen als Typen. Wie bestimmte Arten von Tönen bzw. Tonabfolgen sind auch Musikstücke Typen von Ereignissen oder Zuständen. Insofern auch literarische Werke als Lautabfolgen vorkommen, kommen auch sie unter anderem in der Form bestimmter Ereignisse oder Zustände vor.

Fassen wir das oben Gesagte zusammen. Wir haben gute Gründe zur Annahme, dass literarische Werke Typen sind, die unter anderem in der Form ihrer Textexemplare vorkommen, wenn sie nicht bloss dazu gedacht sind, ihren Rezipienten in einem anderen Medium präsentiert zu werden. Auch Handlungen von „Sprechern“ einer Gebärdensprache o. ä. kommen

dafür infrage, Vorkommnisse eines Werkes zu sein. In den meisten Fällen kommen literarische Werke auch in der Form von Lautabfolgen vor. Dies gilt insbesondere für solche literarischen Werke, die dazu gedacht sind, mündlich vorgetragen zu werden. Allgemein gesagt kommt aber etwas nur dann dafür infrage, ein Vorkommnis eines literarischen Werkes zu sein, wenn dieses Ding wenigstens zu Teilen aus sprachlichen Elementen besteht. Musikstücke schliesslich sind Typen von Tonabfolgen. Wir haben damit Werke der Musik und Literatur grundlegend ontologisch kategorisiert. Diese Kategorisierung soll im Folgenden aber noch näher erläutert und verteidigt werden.

An dieser Stelle wird man gegen diese Typenthesen vielleicht sofort einwenden wollen, dass einige literarische Werke insbesondere auch in der Form von Handlungen von Schauspielern o. ä. vorkommen und nicht bloss in der Form von Abfolgen sprachlicher Elemente. Im nächsten Abschnitt werde ich mich unter anderem einer Zurückweisung dieses Einwandes widmen. Ebenso zurückzuweisen ist die Annahme, dass musikalische Werke in schriftlicher Form oder überhaupt in einer anderer Form als derjenigen von Tonabfolgen vorkommen können. Nachdem ich im Abschnitt 5.3 Argumente untersucht und zurückgewiesen habe, die generell gegen musik- und literaturontologische Typenthesen gerichtet sind, werde ich im nächsten Abschnitt also auf die eben erwähnten und weitere Argumente eingehen, die spezifisch gegen die Typenthesen gerichtet sind, die ich hier vorgeschlagen habe.

5.6 Einwände gegen die vorgeschlagene Typenthesen

Warum kommen Dramen nicht in der Form ihrer Aufführungen vor? Warum kommen auch Dramen, ebenso wie andere literarische Werke, nur in der Form von Textexemplaren, Lautabfolgen u. Ä. vor? Die Annahme, dass Dramen durch ihre Aufführungen instantiiert werden, scheint auf den ersten Blick sehr plausibel zu sein, wenn literarische Werke Typen sind. Die *Ilias* ist dazu gedacht, rezitiert zu werden, und kommt daher in der Form von Lautabfolgen vor. Gilt denn Analoges nicht auch für Dramen, die doch, wenigstens zumeist, dazu gedacht sind, gespielt zu werden? Wolterstorff (1975, 118f.) schlägt daher sogar vor, Dramen mit Typen zu identifizieren, die *nur* als Aufführungen vorkommen. Auch nach Kutschera (1988, 211) ist ein Drama „primär“ nicht ein Text, „sondern ein Schauspiel, dem der Text mit seinen Dialogen und Regieanweisungen zugrunde liegt“. Daher müsse man „das Drama als allgemeinen Typ seiner Aufführungen ansehen“.

Warum irren sich Wolterstorff und Kutschera diesbezüglich und warum würden sie sich auch irren, wenn sie die schwächere Annahme trafen, dass Dramen *auch* in der Form ihrer

Aufführungen vorkommen? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns den Unterschied zwischen Autoren einerseits und Choreographen und Regisseuren andererseits vor Augen führen. Der Unterschied zwischen diesen Künstlergattungen scheint unter anderem darin zu bestehen, dass sich Autoren dadurch auszeichnen, sprachliche Gebilde zu schaffen, die als Werke anerkannt werden. Auch ein Choreograph wird im Rahmen seiner künstlerischen Arbeit in der Regel sprachlich tätig sein und Texte verfassen. Damit sind jeweils insbesondere solche Texte gemeint, die Anweisungen zur Ausführung der Choreographie enthalten. Aber *als Werk* gelten diese Texte erst dann, wenn der Choreograph gleichzeitig auch *als Autor* gilt. Wir bewerten die Arbeit eines Choreographen nicht an seinen sprachlichen Zeugnissen, weil sein Werk erst durch die Aufführungen des Werks präsent ist. Jemanden als Autor zu beschreiben, heisst aber, ihn als Texter oder Sprachkünstler zu beschreiben. Auch der Schöpfer eines literarischen Werkes, das Illustrationen enthält, wird als Künstler verstanden, der unter anderem textlich operiert hat. Das heisst, wir sollten annehmen, dass die Produkte, die ein Autor *als Autor* schafft, wenigstens teilweise sprachlich sind und daher auch nur in einem sprachlichen Medium vorkommen können. Handlungen von Schauspielern sind aber nicht sprachlicher Natur, wenn es sich nicht um Handlungen von „Sprechern“ einer Gebärdensprache o. ä. handelt.

Dieser Umstand kann besonders gut am Extrembeispiel von Peter Handkes *Das Mündel will Vormund sein* illustriert werden. Dieses Stück besteht ausschliesslich aus Regieanweisungen; es enthält keine Sprechrollen. Während der gesamten Aufführung dieses Stücks sind keine Sprechakte zu tätigen. Wir sind daher nur indirekt mit etwas Sprachlichem konfrontiert, wenn wir Aufführungen dieses Stücks beiwohnen. Auch *Das Mündel will Vormund sein* ist aber, im Gegensatz zu einer Choreographie, einem Film oder einer Bühnenarchitektur, von sprachlicher Natur. Ansonsten wäre es kein literarisches Werk. Handkes künstlerische Leistung wird nur mittelbar durch das bewertet, was wir auf einer Bühne sehen, unmittelbar aber durch das, was wir lesen, wenn wir den entsprechenden Text lesen. Dieses Stück zu sehen, d. h. eine Aufführung dieses Stücks zu sehen, ist keine literarische Erfahrung. Wir nehmen nur in einem mittelbaren Sinn das Werk wahr, wenn wir eine Aufführung davon wahrnehmen. Also kommt das Werk nicht in der Form einer Aufführung desselben vor. Da die Regieanweisungen und die Titel der einzelnen Akte zusammen mit dem (in diesem Fall nicht vorhandenen) Sprechtext zu den Teilen eines Dramas gehören, können wir in der Regel auch dann nicht alle Teile eines Dramas wahrnehmen, wenn es vollständig aufgeführt wird.

Ich habe im Abschnitt 2.2 festgehalten, ein literarisches Werk könne entstehen, ohne dass es niedergeschrieben, rezitiert oder in einer ähnlichen Weise „veräussert“ wird. Das blosses Ausdenken einer Geschichte gilt aber noch nicht als Schöpfung eines literarischen Werkes,

wenn nicht wenigstens *beabsichtigt* wird, diese Geschichte in sprachlicher Form zu präsentieren. Ein Künstler ist z. B. nicht literarisch tätig, wenn er sich eine Geschichte ausdenkt und bloss beabsichtigt, diese Geschichte durch eine Abfolge von Bildern zu präsentieren, die ohne sprachliche Elemente auskommen. Gleiches gilt auch für den Fall eines Künstlers, der sich eine Geschichte ausdenkt, die bloss aufgeführt und nicht sprachlich wiedergegeben werden soll. Ein literarisches Werk existiert als ein sprachliches Gebilde, das nur sprachlich wiedergegeben werden kann.

Trotzdem muss natürlich insbesondere die Tatsache berücksichtigt werden, dass wir davon sprechen, ein Werk zu „sehen“, wenn wir einer Aufführung davon beiwohnen. Aber diese Rede über die vermeintliche Wahrnehmung eines Werkes kann und muss hier in einem übertragenen Sinn verstanden werden. Wir sollten unsere Rede darüber, ein Werk zu sehen, wenn wir eine Aufführung sehen, als Rede darüber verstehen, etwas zu sehen, was in einer anderen als der Typ-Vorkommnis-Beziehung zum Werk steht.

Auch im Fall aufführbarer musikalischer Werke stellt sich die Frage, ob sie in der Form ihrer Aufführungen vorkommen. Wie wir in den Kapiteln 2 und 3 gesehen haben, werden aufführbare Musikstücke unter anderem von Caplan & Matheson und Tillman eng mit ihren Aufführungen assoziiert. In der Einleitung zum Kapitel 2 habe ich darauf hingewiesen, dass Aufführungen Handlungen sind; Aufführungen sind daher von den Tonabfolgen zu unterscheiden, die durch Aufführungen erzeugt werden. Weil aber weder Caplan & Matheson noch Tillman Aufführungen explizit mit Tonabfolgen kontrastieren, ist nicht völlig klar, ob sie Aufführungen überhaupt von Tonabfolgen unterscheiden oder nicht. Dafür, dass sie Aufführungen nicht als Tonabfolgen auffassen, spricht die normale Bedeutung von „Aufführung“ bzw. „performance“, von der ich ausgegangen bin. Allerdings wären ihre Ansätze ein wenig plausibler, wenn sie mit „performances“ jeweils bestimmte Tonabfolgen meinten. Denn musikalische Werke kommen ausschliesslich in der Form von Tonabfolgen vor und *nicht* als Aufführungen, wenn man darunter Handlungen oder Gruppen von Handlungen versteht. Die Ansicht, dass aufführbare Musikstücke Typen von Aufführungen sind (Kivy 1987, 245; Kutschera 1988, 212; Thom 1993, 44), ist zurückzuweisen, wenn „Aufführung“ in diesem, dem normalen, Sinn des Ausdrucks verstanden wird. Werke kommen auch nicht in der Form von Tonabfolgen *und* in der Form von Aufführungen vor, wie das bspw. Webster (1974, 60f.) behauptet.

Die folgenden drei Überlegungen können dafür angeführt werden, dass Musikstücke nicht in der Form von Aufführungen vorkommen:

1. Wenn wir Aufführungen zu den Werkvorkommnissen zählen würden, müssten wir auch andere Ursachen von Tonabfolgen als Werkvorkommnisse einordnen, die sicher keine Werkvorkommnisse sind. Wenn wir die Aufführung eines Stücks hören, ob live oder „ab Band“, dann hören wir nicht nur eine Tonabfolge, sondern zweifellos auch die Aufführung selbst. Unsere Rede davon, etwas zu hören, bezieht sich, anders gesagt, manchmal auf die *Ursachen* von Tonabfolgen. Wenn wir also im Rahmen der auditiven Wahrnehmung einer Aufführung ein Vorkommnis des aufgeführten Werkes hören, dann scheint dafür, dieses Vorkommnis zu sein, auf den ersten Blick auch die Aufführung infrage zu kommen. In einer Situation, in der wir ein Musikstück, d. h. ein Vorkommnis dieses Stücks, hören, *ohne* eine Aufführung des Stücks zu hören, kann das fragliche Vorkommnis aber nur eine Ton-/Laut-/Geräuschabfolge sein. Es gibt zum Beispiel im Fall des Ertönsens eines Werks der elektronischen Musik keinen anderen plausiblen Kandidaten dafür, das entsprechende Vorkommnis des Werkes zu sein. Als Kandidaten kommen weder Handlungen des Künstlers infrage (siehe Kapitel 4) noch Operationen eines Computers oder Lautsprechers, aber auch nicht Computerdateien o. ä. Computerdateien und ähnliche Dinge sind keine Vorkommnisse von Werken, weil sie nicht zeitlich ausgedehnt sind. Operationen von Computern, Lautsprechern o. ä. sind keine Vorkommnisse, weil nicht eingegrenzt werden kann, welcher der involvierten technischen Vorgänge ein Vorkommnis des Werks sein soll und welcher nicht. Wenn aber nicht gute Gründe vorgebracht werden können, warum aufführbare bzw. zur Aufführung gedachte Werke anders zu behandeln sind als nicht-aufführbare Werke, sollten wir auch im Fall aufführbarer Werke davon ausgehen, dass sie ausschliesslich als Tonabfolgen vorkommen.

2. Auch die Rolle von Komponisten als Klangkünstler ist schwierig mit der Behauptung vereinbar, dass bestimmte Aufführungen Vorkommnisse musikalischer Werke sind. Komponisten sind als Komponisten Architekten von Klanggebilden. Aufführungen sind aber Handlungen, durch die solche Klanggebilde bloss *erzeugt* werden. Eine Aufführung selbst ist, im Gegensatz zu einem Musikstück, kein Klanggebilde.

3. Dass Musikstücke nicht in der Form ihrer Aufführungen vorkommen, wird auch daran deutlich, dass wir eine Aufführung wahrnehmen können, indem wir sie sehen, ohne auch nur im Geringsten das aufgeführte Werk wahrgenommen zu haben. Denn es scheint absurd, jemandem eine musikalische Erfahrung zuzuschreiben, der eine Musikaufführung bloss *sieht*.

Die Behauptung, Musikstücke kämen nicht als Aufführungen vor, ist, nebenbei gesagt, keineswegs mit der Behauptung zu verwechseln, dass Ursachen von Tonabfolgen keine unmittelbaren Objekte von Hörerlebnissen sein können. Letzteres behaupte ich hier nicht.

Wolterstorff (1975, 119) erwägt die These, dass ein musikalisches Werk nicht nur als Tonabfolge, sondern auch in der Form seiner Partituren vorkommt (wenn es Partituren dieses

Werkes geben kann).⁹² Da wir wenigstens einige musikalische Werke als Dinge beschreiben, die aus Noten, also aus, in schriftlicher Form vorkommenden, Zeichen bestehen, weist diese These auf den ersten Blick einige Plausibilität auf. Hinzu kommt, dass wir manchmal davon sprechen, ein Musikstück zu lesen, wenn wir die Partitur dieses Stücks lesen. Allerdings sagen wir zuweilen explizit auch von Tonabfolgen, sie bestünden aus Noten. Tonabfolgen kommen aber, im Gegensatz zu Noten, sicherlich nicht in schriftlicher Form vor. Und es kann hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass ein Komponist ein Klangkünstler oder Tonkünstler ist, aber kein „Notenkünstler“ o. ä.

Partituren und Tonabfolgen hinsichtlich ihrer Beziehung zu Musikstücken ontologisch gleich zu stellen, ist vielleicht am plausibelsten im Fall der sogenannten *Augenmusik*, deren Partituren sich, ähnlich wie die Texte der Konkreten Poesie, durch bestimmte, auch ästhetisch interessante, geometrische Formen auszeichnen. Die Partitur von George Crumbs Stück *Spiral Galaxy* ist zum Beispiel schneckenförmig. Auf den ersten Blick scheint im Fall eines solchen Werkes das Erstellen der Partitur über das Festlegen der entsprechenden Tonabfolge hinaus zum künstlerischen Schöpfungsakt zu gehören. Trotzdem beschreiben wir *Spiral Galaxy* nicht als „schneckenförmig“. Wir tun das höchstens, wenn wir damit eine „schneckenförmige“ *musikalische* Entwicklung meinen. Wir beschreiben Werke der Augenmusik, ebenso wie andere Musikstücke, nicht als Dinge, die wortwörtlich bestimmte geometrische Formen aufweisen. Im Gegensatz dazu trifft es zu, dass Morgensterns *Trichter* trichterförmig ist. Noten, als Bestandteile einer Partitur, sind also nicht im gleichen Sinne Teile musikalischer Werke wie Buchstaben Teile literarischer Werke sind.⁹³

Man kann auf eine ähnliche Weise die Annahme verteidigen, dass auch literarische Werke, die dazu gedacht sind, mündlich wiedergegeben zu werden, nicht in schriftlicher Form vorkommen. Ein literarisches Werk ist in jedem Fall etwas, das aus sprachlichen Elementen besteht und jedes Werk kann in einem gewissen Sinn gelesen werden. Aber (einige) musikalische Werke können in einem gewissen Sinn ebenfalls gelesen werden, und dass diese in schriftlicher Form vorkommen können, haben wir gerade zurückgewiesen. Wir sollten Autoren von literarischen Werken, die mündlich vorzutragen sind, ebenso wie Komponisten von

⁹² Vgl. u. a. auch Schmücker (2003, 156f.): „Eine Aufführung der *Schöpfung* ist genauso ein Exemplar von Haydns Komposition wie eine (handschriftliche oder gedruckte) Partitur.“

⁹³ Auch die Ansicht, dass Musikstücke in der Form *aller* Spuren des Werkes vorkommen, wurde vertreten. Popper (1980, 145) beispielsweise behauptet: „Similarly, a symphony may be embodied or physically realized in many different ways. There is the composer's manuscript; there are the printed scores; there are the actual performances; and there are the recordings of these performances, in the physical shape of discs, or of tapes. But there are also the memory engrams in the brains of some musicians: these too are embodiments, and they are particularly important.“ Im Wesentlichen kommen musikalische Werke also nach Popper in der Form ihrer Spuren vor. Popper verpasst es hier, ontologische Grenzen zu ziehen, wo sie gezogen werden müssten.

A-capella-Stücken, nicht einfach als Sprachkünstler, sondern spezifischer als „Sprachlautkünstler“ beschreiben. Homer hat mit seiner *Ilias* mutmasslich ein „Sprachlautgebilde“ geschaffen, das nur in mündlich vorgetragener Form vorkommt. Homer war mutmasslich ein Künstler, dessen Material nicht einfach irgendwelche sprachliche Elemente waren, sondern (bedeutungsvolle) Laute.

Kommen wir zu möglichen Problemen, die den vorgeschlagenen Typenthesen aus einer anderen Richtung drohen. Ich bin bisher schon einige Male auf die Entstehungsbedingungen von Werken eingegangen und habe mich der Frage gewidmet, ob die erläuterten musik- und literaturontologischen Ansätze diesen Bedingungen gerecht werden können. Auch gegen die vorgeschlagenen Typenthesen mag vielleicht eingewendet werden, sie seien nicht mit den Bedingungen vereinbar, unter denen Werke entstehen. Es könnte etwa vermutet werden, dass Vertreter dieser Typenthesen Probleme damit haben, die Tatsache zu berücksichtigen, dass Werke entstehen können, bevor sie zum ersten Mal wiedergegeben werden. Denn normalerweise entstehen Typen mit ihrem ersten Vorkommen. Dies gilt zum Beispiel für biologische Spezies. Auch die meisten Typen von Ereignissen gibt es, seit sie zum ersten Mal vorgekommen sind. Nehmen wir das Beispiel des Jazzfestivals von Montreux. Dieses Jazzfestival gibt es, als Typ, erst seit es zum ersten Mal stattgefunden hat. Folgerichtig meint etwa Urmson (1977, 89), es sei „schwierig zu sehen“, wie ein Typ entstehen kann, ohne dass gleichzeitig ein Vorkommen dieses Typs entsteht. Da Werke aber entstehen können, ohne wiedergegeben zu werden, und nach den vorgeschlagenen Typenthesen ausschliesslich in der Form bestimmter Wiedergaben vorkommen, scheint ein Vertreter dieser Typenthesen vor einem Problem zu stehen. Ich habe die Antwort auf dieses Problem allerdings schon im Abschnitt 5.2 vorweggenommen. Es gibt noch andere Typen, z. B. Sportarten oder Spiele, die entstehen können, bevor sie zum ersten Mal vorkommen. Wenn wir annehmen, dass Werke der Musik und Literatur Typen sind, die in der Form ihrer Wiedergaben vorkommen, propagieren wir damit nicht in problematischer Weise einen Sonderfall.

Ein ähnlicher Einwand gegen die vorgeschlagenen Typenthesen beruht auf der Annahme, dass es gemäss dieser Thesen wenigstens einige wenige Werke sogar schon *vor* den jeweiligen künstlerischen Schöpfungsakten gegeben haben müsste. Dieser Einwand kann gut am Beispiel des Stücks *Trois Bagatelles* von György Ligeti illustriert werden. *Trois Bagatelles* ist ein modernes, extrem-minimalistisches Stück, das aufzuführen ist, indem die Cis-Taste auf dem Klavier einmal mit der Länge eines Ganztons angeschlagen und danach einige Momente in Stille verharret wird. Wenn *Trois Bagatelles* ein Typ einer Tonabfolge ist, dann liegt die Vermutung nahe, dass *Trois Bagatelles* genau dann vorkommt, wenn ein (auf dem Klavier gespieltes) Cis mit einer Ganztonlänge ertönt und anschliessend einige Momente Stille folgen. Denn

genau dieser Ton ist zu spielen, wenn das Werk gespielt werden soll. Während der Ton Cis aber natürlich bereits vor der Komposition von *Trois Bagatelles* vorgekommen ist, gab es *Trois Bagatelles* vor der Komposition dieses Werks noch nicht. Daraus scheint zu folgen, dass *Trois Bagatelles* nicht der Typ einer Tonabfolge sein kann.

Eine Möglichkeit, die vorgeschlagene musikontologische Typenthese gegen diesen Einwand zu verteidigen, besteht darin, einfach zuzugeben, dass *Trois Bagatelles* schon entstanden ist, bevor es als Werk aufgefasst wurde bzw. bevor es zum Werk wurde. Vielleicht gibt es *Trois Bagatelles* seit es den Ton Cis gibt, aus dem das Stück besteht? Wenn wir sagen, *Trois Bagatelles* sei erst im Jahre 1961 entstanden, meinen wir damit möglicherweise nur, dass dieses Werk *als Werk* erst 1961 entstanden ist (Wolterstorff 1975, 139). Vielleicht entsteht durch einen sogenannten künstlerischen „Schöpfungsakt“ in seltenen Fällen nur insofern etwas Neues, als etwas bereits Bestehendes zu einem Werk gemacht wird? Wenn wir den Blick auf andere Künste als die Musik richten, stoßen wir auf Fälle, die auf den ersten Blick gerade so zu beschreiben sind. Insbesondere gilt dies für den Fall der „Entstehung“ von Ready-Made-Kunstwerken. Es ist einerseits naheliegend, Duchamps „Skulptur“ *Fountain* als ein normales Urinal zu beschreiben, das von Duchamps nicht hergestellt wurde. Es ist aber andererseits auch Usus, *Fountain* als ein Werk zu beschreiben, das von Duchamps geschaffen wurde. Dieser scheinbare Widerspruch kann aufgelöst werden, indem man die entsprechenden künstlerischen Handlungen Duchamps als Tätigkeiten beschreibt, im Rahmen deren etwas Bestehendes zu einem Werk gemacht wurde.⁹⁴ Das ist vergleichbar damit, dass zum Beispiel ein Thron geschaffen werden kann, indem ein normaler Stuhl Kraft einer konventionell sanktionierten Handlung zu einem Thron wird (vgl.: Thomson 1998, 165ff.). Sollten wir auch annehmen, dass *Trois Bagatelles* als Werk entstanden ist, indem eine bereits existierende Art zu einem Werk wurde? Das Schaffen eines Ready-Made-Werkes besteht offensichtlich darin, etwas Bestehendes aus einem bestimmten Kontext herauszulösen und in einen anderen Kontext zu verorten. Es ist aber unklar, ob bzw. inwiefern diese Beschreibung auch für die Komposition von *Trois Bagatelles* zutrifft. Bestand die Komposition von *Trois Bagatelles* wirklich nur darin, die Art *Cis-und-darauffolgend-einige-Momente-Stille* in einer bestimmten Weise in einen bestimmten Kontext zu stellen? Duchamps künstlerische Arbeit an *Fountain* bestand offensichtlich wenigstens in einem gewissen Sinn darin, etwas aus seinem normalen Kontext herauszulösen. Aber kann dasselbe auch von Ligetis Arbeit behauptet werden? Es ist nicht gleichermassen offensichtlich, ob Ligetis Arbeit an *Trois Bagatelles* analog beschrieben werden

⁹⁴ Eine andere Möglichkeit wäre es, eine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese bzgl. unserer Rede über Ready-Mades zu vertreten, vgl. Kapitel 4. Ich habe aber auf Probleme eines solchen Ansatzes im Fall der Musik und Literatur hingewiesen. Analoge Probleme treffen die PPA auch, wenn sie auf den Fall von Ready-Mades angewendet wird.

kann. Daher ist diese Verteidigungsstrategie gegen den erläuterten Einwand etwas problematisch.

Eine vielversprechendere Möglichkeit, die vorgeschlagenen Typenthesen gegen diesen Einwand zu verteidigen, setzt beim schlichten Hinweis an, dass es zwar gute Gründe gibt, *Trois Bagatelles* als Typ einer Tonabfolge zu verstehen, aber gleichzeitig keine guten Gründe, „*Trois Bagatelles*“ als ein Ausdruck zu verstehen, der für die Art *Cis-und-darauffolgend-einige-Momente-Stille* steht. Denn wir sagen nicht, dass *Trois Bagatelles* immer ertönt, wenn ein Cis ertönt, gefolgt von einigen Momenten der Stille. Es gibt keine guten Gründe anzunehmen, *Trois Bagatelles* komme immer dann vor, wenn eine solche Tonabfolge vorkommt. Ein Interpret von *Trois Bagatelle* hat zwar nur ein Cis auf dem Klavier zu spielen, aber das heisst einfach, dass die von Ligeti formulierten Anweisungen an die Interpreten seines Stücks noch nicht Auskunft darüber geben, wie sich *Trois Bagatelles* gegenüber der Art *Cis-und-darauffolgend-einige-Momente-Stille* unterscheidet. Aus der Typenthese, die im letzten Abschnitt vorgeschlagen wurde, folgt jedenfalls keineswegs die Gleichsetzung von *Trois Bagatelles* mit dieser Art, auch wenn bloss ein Cis gespielt werden muss, um das Werk zu spielen.

Was hier am Beispiel von *Trois Bagatelles* illustriert wurde, kann auch an Handkes literarischem Stück *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* vorgeführt werden. Dieses Werk ist, wie der Titel suggeriert, nichts anderes als ein bestimmter Typ von Wiederabdrucken (oder andersartigen Wiedergaben) einer Seite eines Matchblattes. Es besteht aus denselben Wörtern, in derselben Anordnung, wie eine Anordnung von Wörtern, die bereits vor Handkes künstlerischer Arbeit in einem Matchblatt des 1. FC Nürnberg vorgekommen ist. Das heisst aber nicht, dass es diejenige Abfolge bzw. Anordnung sprachlicher Elemente, die mit dem Werk gleichzusetzen ist, schon vor Handkes künstlerischer Arbeit gegeben hat. Was das Werk gegenüber anderen Anordnungen sprachlicher Elemente auszeichnet, ist einfach nicht bloss dadurch zu beschreiben, dass es sich um eine Abfolge dieser-und-dieser Wörter handelt, die so-und-so angeordnet sind.

Etwas pointierter könnte derselbe Punkt auch an einem hypothetischen literarischen Werk illustriert werden, das aus einem einzigen (!) Wort besteht. Die Existenz eines solchen Werkes scheint durch unsere literarische Praxis auf keinen Fall ausgeschlossen zu sein. Es ist wichtig zu sehen, dass dieses hypothetische Werk *nicht* mit diesem einen Wort zu identifizieren ist. Insbesondere ist dieses Werk auch nicht Teil einer Sprache, obwohl das Wort, aus dem es, in einem gewissen Sinn, besteht, Teil einer Sprache ist. Dieses Werk besteht nicht aus diesem Wort so wie ein Ganzes aus seinen Teilen besteht. Die Beziehung dieses Werkes zu diesem Wort, aus dem es „besteht“, ist anders zu fassen, obwohl wir diese Beziehung, alltagssprachlich, ebenfalls mit dem Ausdruck „... besteht aus ...“ beschreiben.

Eine andere Frage ist es, ob jedes Werk, das einzig aus dem Wort X besteht, in jedem Fall mit allen Werken identisch ist, die ebenfalls einzig aus X bestehen. Fragen nach den Identitätsbedingungen literarischer Werke werde ich mich aber erst in Kapitel 7 widmen.

II.

Die Identität von Werken

6 Eine nähere Untersuchung musikalischer Werke

6.1 Einleitung

Im letzten Kapitel habe ich erläutert, dass und warum Werke der Musik und Literatur als Typen zu verstehen sind. Die bisherigen Ausführungen zu den vorgeschlagenen Typenthesen waren aber noch relativ grob gehalten. In den nächsten beiden Kapiteln wird dieses ontologische Bild vertieft werden. Ich werde mich in diesen folgenden zwei Kapiteln mit den Identitätsbedingungen von Werken auseinandersetzen und allgemein mit der Frage, wodurch sich die Vorkommnisse eines bestimmten Stücks auszeichnen. Um meine folgenden Ausführungen so übersichtlich wie möglich zu gestalten, werde ich mich zuerst ganz auf die Musik konzentrieren und erst im Kapitel 7 auf die Literatur zurückkommen. Wie sich zeigen wird, können wesentliche Schlussfolgerungen aus diesem Kapitel zur Musik auf den Fall der Literatur übertragen werden.

Wie ich im letzten Kapitel erläutert habe, kann man mit einer musik- oder literaturontologischen Typentthese verschiedene Charakteristika von Werken erklären. Man kann ausgehend von einer solchen Kategorisierung musikalischer und literarischer Werke etwas darüber sagen, was es für diese Werke bedeutet, zu entstehen und zu existieren. Mit der richtigen Typentthese kann auch erklärt werden, warum wir ein Musikstück zu mehreren Gelegenheiten durch verschiedene Aufführungen hören können und warum zwei Personen dasselbe literarische Werk lesen können, obwohl sie verschiedene Buchexemplare lesen. Gleichzeitig können Typentthesen auch die anderen Desiderate plausibler musik- und literaturontologischer Ansätze erfüllen, auf die ich bisher eingegangen bin. Insbesondere können sie problemlos dem Normcharakter von Werken gerecht werden.

Wir sind im letzten Kapitel zur These gelangt, dass Musikstücke Typen von Tonabfolgen sind. Wodurch zeichnen sich die Vorkommnisse eines bestimmten Werkes aber darüber hinaus gehend aus? Worin unterscheidet sich ein musikalisches Werk von einem anderen musikalischen Werk? Im Folgenden wird insbesondere diese letztere Frage nach den Identitätsbedingungen von musikalischen Werken im Mittelpunkt stehen: Unter welchen Bedingungen ist ein Werk MW1 mit einem „anderen“ Werk MW2 identisch? Wodurch heben sich die Vorkommnisse eines bestimmten Werkes von den Vorkommnissen anderer Werke ab? Im Abschnitt 6.6 werde ich mich auch mit der Frage auseinandersetzen, was ein Tonabfolgevorkommnis erfüllen muss, um ein Vorkommnis *irgendeines* musikalischen Werkes sein zu können.

Eine wichtige Rolle für die Beantwortung dieser Fragen werden im Folgenden zwei Texte spielen, die ob ihres grossen Einflusses auf die Musikontologie im Allgemeinen und meine

Arbeit im Speziellen an dieser Stelle gesondert zu nennen sind. Erstens ist das Julian Dodds *Works of Music* (2007), in dem Dodd die These vertritt, dass sich wenigstens rein instrumentale Werke bloss durch akustische Merkmale individuieren, die korrekten Vorkommnissen des Werkes als solchen zukommen. Beim zweiten Text handelt es sich um Jerrold Levinsons Aufsatz *What a Musical Work Is* (1980), in dem Levinson die Position vertritt, dass Musikstücke Typen sind, die sich durch ihre akustischen Merkmale, die zu verwendende Instrumentation, die Person des Komponisten und den Zeitpunkt der Entstehung des Werkes auszeichnen. Sowohl an Dodds als auch an Levinsons Ansatz gibt es einiges zu kritisieren. Von beiden Texten ist aber viel zu lernen.

Das zentrale Thema dieses Kapitels sind die Individuationsfaktoren von Musikstücken. Unter den Individuationsfaktoren oder -merkmalen verstehe ich im Folgenden diejenigen Eigenschaften, auf die wir uns in einer *informativen* Angabe der Identitätsbedingungen musikalischer Werke zu beziehen haben. Eine vollständige Angabe der Identitätsbedingungen musikalischer Werke hat die folgende Form: „Zwei Musikstücke MW1 und MW2 sind genau dann identisch, wenn sie die Merkmale m_1 – m_n teilen.“ Die Individuationsmerkmale musikalischer Werke sind genau diejenigen Eigenschaften, auf die wir uns in einer wahren Aussage dieser Form mit „ m_1 – m_n “ beziehen, wenn ihre Nennung in dieser Aussage informativ ist und *notwendig* ist, um diese Aussage wahr zu machen. Manchmal spreche ich in diesem Zusammenhang auch von „werkindividuierenden“ Eigenschaften.⁹⁵

Im Folgenden werde ich manchmal vereinfachend sagen, dass sich zwei Musikstücke alleine hinsichtlich eines bestimmten Individuationsmerkmals unterscheiden können. Gemeint ist aber jeweils, dass sie sich alleine hinsichtlich dieses Merkmals und aller Merkmale, die davon abhängen, unterscheiden können. Diesen Zusatz werde ich nicht jedes Mal explizit erwähnen.

Der Begriff des Individuationsfaktors sei kurz an einem Beispiel illustriert. Wir sollten, *contra* Levinson, davon ausgehen, dass die Person der Komponistin nicht werkindividuierend ist (Abschnitt 6.7). Damit meine ich, dass sich „zwei“ beliebige Werke nicht bloss dadurch unterscheiden können, dass das eine von der Komponistin K1 und das andere von der, davon verschiedenen, Komponistin K2 komponiert wurde. Es mag Werke geben, die nicht von mehreren Personen unabhängig voneinander komponiert werden können. Der Umstand, dass das Werk MW1 von K1 komponiert wurde und das Werk MW2 von K2, ist aber noch nicht Grund genug, diese „beiden“ Werke voneinander zu unterscheiden. Ein Bezug auf die Person der Komponistin alleine reicht nicht dafür hin, ein bestimmtes Werk von einem „anderen“ Werk zu unterscheiden. Darum ist die Person der Komponistin nicht werkindividuierend. In

⁹⁵ Ich verwende die Ausdrücke „Individuationsfaktoren“, „Individuationsmerkmale“ und „werkindividuierende Eigenschaften“ im gleichen Sinn.

einer informativen, vollständigen Angabe der Identitätsbedingungen musikalischer Werke muss nicht Bezug auf die Person der Komponistin genommen werden. Ich werde diese letztere Behauptung in Abschnitt 6.7 begründen.

Sieht man von meinem Gebrauch von Ausdrücken wie „Typ“ und „Vorkommnis“ ab, sind die folgenden Ausführungen musikontologisch weitgehend neutral gehalten. Wenn man beispielsweise Musikstücke mit den Gruppen ihrer Wiedergaben identifiziert oder annimmt, Musikstücke seien wiederholbare Konkreta, kann man analoge Antworten auf die Frage geben, wie sich verschiedene Musikstücke voneinander unterscheiden.

6.2 Auditive Merkmale, Korrektheitsbedingungen und Versionen

Komponisten legen Korrektheitsbedingungen für die Wiedergabe ihrer Werke fest. Das ist besonders deutlich sichtbar im Fall aufführbarer Werke. Aber auch im Falle nicht-aufführbarer Werke kann die Arbeit eines Komponisten als das Festlegen von solchen Korrektheitsbedingungen verstanden werden. Auch die Wiedergabe eines nicht-aufführbaren Werkes kann Fehler enthalten, die zum Beispiel durch eine Fehlfunktion des Wiedergabegerätes entstanden sind. Solche Korrektheitsbedingungen sind Bedingungen, denen Tonabfolgen genügen müssen, um dafür infrage zu kommen, korrekte Wiedergaben des jeweiligen Werkes zu sein.

Die Zuschreibung von Korrektheitsbedingungen zu Werken hat Wolterstorff (1975, 129) dazu veranlasst, von Werken als „Normarten“ („norm kinds“) zu sprechen. Mit demselben Ausdruck bezeichnet er zum Beispiel auch biologische Spezies, weil die Exemplare einer solchen Art als Exemplare dieser Art ebenfalls unter einer Norm stehen.⁹⁶ Schon im Abschnitt 5.2 bin ich darauf eingegangen, dass beispielsweise die Aussage „Der Tiger hat vier Beine“ genau dann wahr ist, wenn alle „wohlgeformten“ Vorkommnisse des entsprechenden Typs (also alle wohlgeformten Tiger) vier Beine haben. Ob ein Tiger wohlgeformt ist in diesem Sinn, bemisst sich daran, wie gut dieser Tiger einer Norm entspricht, die mit der Art *Panthera Tigris* verknüpft ist. Aussagen wie „Beethovens *Violinsonate Nr. 10* beginnt im dritten Satz mit einem Akkord in D-Dur“ sind zumeist analog zu interpretieren. Die Wahrheit dieser Aussage über Beethovens *Violinsonate Nr. 10* impliziert, dass Vorkommnisse dieser Sonate ebenfalls mit dem Prädikat „... beginnt im dritten Satz mit einem Akkord in D-Dur“ beschrieben werden können, wenn es sich um „wohlgeformte“ (korrekte) Vorkommnisse dieser Sonate handelt.

⁹⁶ Wahrscheinlich sind neben biologischen Spezies und Musikstücken sogar die *meisten* anderen Typen ebenfalls Normarten.

Aber diese Sonate kann wahrscheinlich auch Vorkommnisse haben, die im dritten Satz *nicht* mit einem Akkord in D-Dur beginnen.

Betrachten wir die Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke näher. Im Vordergrund unserer musikalischen Praxis stehen diejenigen Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke, die sich auf *auditive Merkmale* der Vorkommnisse eines Werkes beziehen. Für die allermeisten uns bekannten Musikstücke gilt, dass ihre korrekten Vorkommnisse bestimmte auditive Merkmale aufweisen müssen.

An dieser Stelle muss kurz auf den Unterschied zwischen akustischen und auditiven Eigenschaften eingegangen werden. Akustische Eigenschaften sind, ebenso wie bspw. optische Eigenschaften, physische Eigenschaften, die in der physikalischen Teildisziplin der Akustik untersucht werden. Auditive Eigenschaften sind hingegen solche Eigenschaften, die ausschliesslich die Weise betreffen, wie sich etwas anhört. (Das Analogon für den Sehsinn sind die visuellen Eigenschaften.) Sich laut anzuhören, ist zum Beispiel eine auditive Eigenschaft.⁹⁷ Im Rahmen der Komposition eines Werkes der elektronischen Musik oder im Rahmen der Komposition durch herkömmliche *Noten* wird zum Beispiel die Identität des komponierten Werkes in erster Linie durch akustische und erst mittelbar durch auditive Eigenschaften festgelegt. Heisst das aber auch, dass die korrekten Wiedergaben entsprechender Werke bestimmte akustische Eigenschaften aufweisen müssen? Wäre das so, wären Tonabfolgen physische Ereignisse oder Zustände. Im Abschnitt 5.5 oben habe ich aber damit zurückgehalten, diese Annahme zu treffen. Ich werde daher im Folgenden nicht davon sprechen, dass die Wiedergaben bestimmter Musikstücke bestimmte akustische Eigenschaften aufweisen (müssen), sondern mich auf die Behauptung konzentrieren, dass Wiedergaben von Musikstücken bzw. die Stücke selbst bestimmte *auditive* Eigenschaften aufweisen.

Nicht alle Werke haben auditive Eigenschaften in einem engeren Sinn. Eine Ausnahme ist zum Beispiel John Cages *Imaginary Landscape No. 4*, dessen Aufführungen im Abspielen gewöhnlicher Radioempfänger (!) bestehen, die nach bestimmten Instruktionen betreffend Frequenz, Lautstärke usw. zu bedienen sind. Da ein Radio grundsätzlich beliebige Töne erzeugen kann, lässt sich in diesem Fall nur sagen, dass sich die (korrekten) Vorkommnisse von *Imaginary Landscape No. 4* so anhören wie, in einer besonderen Weise gemischte, Wiedergaben von mit Radios empfangenen Geräuschabfolgen. Es kann aber nichts über den phänomenal-auditiven Charakter von Vorkommnissen dieses Stücks gesagt werden, das auf alle oder alle korrekten Vorkommnisse zuträfe. Man kann daher nicht sagen, *Imaginary Landscape No. 4* hebe

⁹⁷ Natürlich stehen auditive Eigenschaften in vielfältigen, engen Beziehungen zu akustischen Eigenschaften. Ich werde in dieser Dissertation aber nicht die Gelegenheit haben, diesen Beziehungen näher nachzugehen.

sich durch bestimmte auditive Merkmale seiner korrekten Vorkommnisse von anderen Werken ab.

Für die meisten anderen musikalischen Werke gilt aber, dass vorgeschrieben ist, wie sich ihre Vorkommnisse anzuheören haben. Natürlich unterscheiden sich die auditiven Merkmale der verschiedenen korrekten Wiedergaben eines Musikstücks in einem gewissen Rahmen. Selbst die auditiven Merkmale wiederholter Abspielungen derselben Aufnahme eines Stücks werden von Umgebungsfaktoren wie der technischen Ausstattung der Wiedergabemittel beeinflusst. Eher im Mittelpunkt des Interesses von Rezipienten stehen die auditiven Unterschiede zwischen den verschiedenen Aufführungen eines bestimmten Stücks. Zu solchen Unterschieden führen nicht nur verschiedene künstlerische Herangehensweisen an das jeweilige Werk, sondern auch das Verwenden verschiedener Instrumente, die „Tagesform“ der Interpreten, die Akustik des Konzertsaals und unzählige andere Faktoren. Insbesondere aufführbare Werke, die ihren Interpreten eine grosse Interpretationsfreiheit lassen, sind in einem starken Masse auditiv unterbestimmt.⁹⁸ Das zeigt sich exemplarisch an den vagen Tempovorgaben für viele Werke der klassischen Musik.

Besonders grosse auditive Abweichungen treten insbesondere zwischen einzelnen Interpretationen aleatorischer Werke auf. Dazu gehören zum Beispiel solche Werke, die den Interpreten die Wahl lassen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Passagen des Werkes gespielt werden sollen. Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* beispielsweise besteht aus 19 Passagen, deren Reihenfolge von den Interpreten nach eigenem Gutdünken festgelegt werden kann. Zumeist gibt es aber auch für aleatorische Werke eine bestimmte Weise, wie sich die Vorkommnisse des Stücks anzuheören haben.

An dieser Stelle mag eingewendet werden, dass noch nicht einmal eine Weise bestimmt werden kann, wie sich ein *einziges* Vorkommnis einer Tonabfolge anhört, geschweige denn eine Weise, wie sich alle bzw. alle korrekten Vorkommnisse eines Werkes anhören. Denn ein- und dasselbe Tonvorkommnis kann sich für verschiedene Hörer jeweils anders anhören. Kann man einer konkreten Tonabfolge überhaupt bestimmte auditive Eigenschaften zuschreiben, wenn mit dem Ausdruck „eine bestimmte auditive Eigenschaft“ eine bestimmte Weise, wie sich etwas anhört, d. h. ein bestimmter phänomenaler Charakter gemeint ist? Die phänomenalen Eigenschaften des auditiven Erlebnisses einer Tonabfolge hängen offensichtlich unter anderem von Faktoren wie der physischen Beschaffenheit der jeweiligen Hörorgane ab, aber etwa auch von Hörgewohnheiten und den Überzeugungen, die der Wahrnehmende über das

⁹⁸ Vgl. dazu beispielsweise Predelli (2006, 151f.) und Dodds (2004, 348ff.) Rede von Musikstücken als relativ „vage“ bestimmten Typen. Siehe auch Davies (2001, 152), der davon spricht, dass Musikstücke insofern „ontologisch dünner“ als ihre Aufführungen sind, als sie die auditiven Merkmale ihrer möglichen Aufführungen nicht vollständig festlegen.

wahrgenommene Objekt hat. Gleichzeitig lässt sich die Weise, wie sich etwas anhört, nicht als die Weise bestimmen, wie sich dieses Etwas für einen „neutralen“ oder „idealen“ Hörer anhört. Denn wodurch sich ein solcher Hörer auszeichnen sollte, ist völlig unklar.

Wenn wir aber, die Sinneswahrnehmung betreffende, Prädikate wie „... ist laut“, aber auch z. B. „... ist grün“, auf bestimmte Dinge anwenden, dann implizieren wir damit weder, dass diese Dinge jedem, der sie wahrnimmt, das gleiche Erlebnis bieten, noch, dass sie in einem neutralen, idealen Wahrnehmenden ein „Laut-“ oder „Grün-Erlebnis“ evozieren. Stattdessen beziehen wir uns in solchen Fällen auf die Gemeinsamkeiten von Erlebnissen von Wahrnehmenden unter gewissen *Standardbedingungen* der Wahrnehmung. Es gibt zum Beispiel eine bestimmte Weise, wie sich ein Cis unter Standardbedingungen anhört. Damit ist aber insbesondere nicht gemeint, dass sich ein Cis für *jeden* und *jederzeit* gleich anhört. Dem Cis ist nur in einem relativ anspruchslosen Sinn eine Weise zuzuschreiben, wie es sich anhört. Wenn ich behaupte, es gebe in der Regel eine Weise, wie sich die Vorkommnisse eines Stücks anzuhören haben, dann meine ich das im gleichen anspruchslosen und damit unproblematischen Sinne.

Regelmässig weichen Interpreten, welche die Absicht haben, ein bestimmtes Stück aufzuführen, jedoch von den jeweiligen Korrektheitsbedingungen ab. Oft geschehen solche Abweichungen unbeabsichtigt. Wir sprechen in diesen Fällen von *fehlerhaften* Aufführungen. In einigen, oft künstlerisch interessanten, Fällen weichen die Interpreten aber auch absichtlich von diesen Bedingungen ab. Das kann kurze Passagen ebenso betreffen wie zum Beispiel längere Improvisationspassagen mitten in der jeweiligen Aufführung, die vom Komponisten nicht vorgesehen wurden. Dadurch entstehen ebenfalls Wiedergaben, die vom Werk abweichen; aber wir würden in diesem Zusammenhang nicht von „Fehlern“ sprechen. Obwohl wir in diesen Fällen nicht von „fehlerhaften“ Wiedergaben sprechen, werde ich auch diese absichtlich-abweichenden Wiedergaben nicht als „korrekte“ Wiedergaben beschreiben. Ich verwende den Ausdruck „korrekt“ ausschliesslich, um über solche Wiedergaben zu sprechen, die nicht vom Werk abweichen. Das heisst, es gibt nicht-fehlerhafte Interpretationen eines Musikstücks, die dieses Stück nicht korrekt wiedergeben.

Sowohl abweichende als auch korrekte Wiedergaben eines Werkes sind Vorkommnisse dieses Werkes. Entscheidend für diese ontologische Gleichbehandlung von korrekten und abweichenden Wiedergaben ist nicht, dass der Übergang von korrekten zu abweichenden Wiedergaben fließend ist. Letzteres ist sicherlich der Fall. Aber es gibt zweifellos auch unscharfe Grenzen zwischen Vorkommnissen eines bestimmten Typs und anderen Dingen. Zum Beispiel ist anzunehmen, dass der Übergang von Tigern zu Tigerdroiden fließend ist. Trotzdem sind Tigerdroiden keine Vorkommnisse des Typs *Panthera Tigris*. Entscheidend

ist hier vielmehr, dass abweichende Wiedergaben eines Werkes immer noch *Wiedergaben* dieses Werkes sind. Wir reden auch dann von Wiedergaben eines bestimmten Werkes, wenn die entsprechende Tonabfolge in der einen oder anderen Note von diesem Werk abweicht.

Die Vorkommnisse eines Werkes können aber nicht beliebig stark von den Korrektheitsbedingungen abweichen. Eine Tonabfolge darf zum Beispiel in auditiver Hinsicht nicht zu viele Fehler enthalten oder zu unvollständig sein, um noch eine Wiedergabe, d. h. ein Vorkommnis, des entsprechenden Werkes zu sein. Um ein Stück aufzuführen, genügt es zum Beispiel nicht, bloss die erste Note zu spielen.⁹⁹ Es ist nicht möglich, ein Stück beliebig dilettantisch oder frei zu spielen. Man kann daran scheitern, ein Stück wiederzugeben, wenn man zu stark von den Korrektheitsbedingungen abweicht. Ob eine Tonabfolge gerade noch ein Vorkommnis eines bestimmten Werkes ist oder schon zu stark vom Werk abweicht, um ein Vorkommnis zu sein, mag auch davon abhängen, ob die Abweichungen zum Werk absichtlich oder unabsichtlich entstanden sind. Sind sie unabsichtlich entstanden, handelt es sich also um Fehler, dann wird man möglicherweise eher darüber hinwegsehen. Sind sie aber absichtlich entstanden, richtet sich das Interesse der Hörer vielleicht eher auf die Abweichungen und die Tonabfolge wird eher als etwas künstlerisch *Neues* verstanden und nicht als Wiedergabe eines bestehenden Werkes (vgl.: Levinson 1987, 76; Davies 2001, 157).

Weil jede Wiedergabe eines Werkes in einem hinreichenden Masse den Korrektheitsbedingungen des Werkes entsprechen muss, werden sich auch in den meisten Fällen auditive Merkmale finden lassen, welche die Vorkommnisse eines bestimmten Werkes als solche auszeichnen. Zum Beispiel ist anzunehmen, dass wir in vielen Fällen nur solche Tonabfolgen als Wiedergaben eines bestimmten Werkes akzeptieren, welche mindestens die korrekte *Melodie* aufweisen. Allerdings ist der Umstand, dass eine bestimmte konkrete Tonabfolge die Melodie oder das Thema eines Werkes aufweist, natürlich noch nicht hinreichend dafür, dass es sich dabei um ein Vorkommnis des Werkes handelt. Wir geben zwar auch dann regelmässig Äusserungen wie „Das ist Mozart“ u. Ä. von uns, wenn wir jemanden hören, der bloss ein Thema eines der Werke Mozarts summt, aber das Summen des Themas ist im Regelfall nicht als Produktion eines Vorkommnisses des Werkes zu verstehen. Denn wir, oder, genauer gesagt, „Kenner“ des Werkes, würden, konfrontiert mit der gesummen Tonabfolge, auch sagen, es sei *nicht* das Werk, sondern *bloss* das Thema zu hören.

Dort, wo ich im Folgenden auf weitere Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke eingehe, werde ich nicht mehr in jedem Fall explizit darauf hinweisen, dass Vorkommnisse eines

⁹⁹ Ausgenommen davon sind natürlich Werke wie *Trois Bagatelles*, die nur aus einer einzigen Note bestehen...

Werkes diese Bedingungen in jedem Fall wenigstens in einem gewissen Mass erfüllen müssen. Das ist aber immer mitgemeint.

Zweifellos kann nicht immer bestimmt werden, ob eine bestimmte Tonabfolge ein abweichendes Vorkommnis eines Werkes ist oder in auditiver Hinsicht schon zu verschieden ist vom Werk, um noch ein Vorkommnis zu sein. Ebenso wie der Übergang von korrekten zu abweichenden Vorkommnissen unscharf ist, so auch die Grenze zwischen Vorkommnissen eines Werks und Dingen, die keine Vorkommnisse dieses Werks sind. Vielleicht sind letztlich auch in einigen Fällen subjektive Präferenzen ausschlaggebend: Einige wahre Aussagen der Form „Das ist ein (korrektes) Vorkommnis des Werkes W“ sind vielleicht mit „Das ist für mich ein (korrektes) Vorkommnis des Werkes W“ zu paraphrasieren. Dieser Umstand scheint aber weder ein Problem für die vorgeschlagene Typenthese darzustellen noch für die Annahme, dass Werke in der Form von korrekten und abweichenden Wiedergaben vorkommen.

In den meisten Fällen hat die Komponistin wahrscheinlich weder die (unscharfe) Grenze zwischen korrekten und abweichenden Vorkommnissen vollständig vor Augen noch die (unscharfe) Grenze zwischen abweichenden Vorkommnissen und Tonabfolgen, die keine Vorkommnisse des Werkes sind. Eine Komponistin kann sich darüber irren, wo diese Grenzen zu liegen kommen, weil die Bestimmung dieser Grenzen auch durch die Rezipienten bzw. durch den musikhistorischen Kontext vorgegeben wird (Predelli 1995, 343ff.). Mit Feige (2004, 35) habe ich in Abschnitt 4.1 die Idee in den Raum gestellt, dass sogar der einzelne Interpret eines Werkes in besonderen Fällen die Korrektheitsbedingungen eines Werkes festlegen kann.

Es gibt auch Fälle von mehreren Vorkommnissen desselben Werkes, die jeweils *unterschiedlichen* Korrektheitsbedingungen unterliegen. Zwei musikalische Schöpfungen, die jeweils andere Korrektheitsbedingungen mit sich bringen, sind noch nicht in jedem Fall zwei verschiedene musikalische Werke, sondern möglicherweise bloss zwei verschiedene *Versionen* desselben Werkes. Der Begriff der *Version* oder der *Bearbeitung* eines Musikstücks ist eng mit demjenigen der Interpretation eines Werks verwandt. Zwischen Versionen und (Typen von) Interpretationen kann oft nicht oder nicht klar unterschieden werden. In einigen Fällen handelt es sich bei Versionen musikalischer Werke bloss um bestimmte Typen von Interpretationen, die sich an den Korrektheitsbedingungen ausrichten, die durch die Originalversion vorgegeben werden. Wird einer besonderen Art, das Werk zu interpretieren, hinreichend viel Aufmerksamkeit geschenkt, beginnen wir unter Umständen damit, diese Art als eine „Version“ des Werkes zu bezeichnen. In anderen Fällen besteht das Schaffen einer neuen Version nicht

oder nicht bloss darin, eine neue Interpretationsweise zu etablieren, sondern darin, neue Korrektheitsbedingungen festzulegen.¹⁰⁰ Wieder haben wir es hier mit einer unscharfen Grenze zu tun, welche diese beiden Arten von Versionen trennt. Ich werde mich im Folgenden vor allem auf Versionen der letzteren Art konzentrieren, also auf Versionen, die neue Korrektheitsbedingungen mit sich bringen. Wir werden aber gegen Ende dieses Abschnittes noch eine dritte Sorte von Versionen kennenlernen.

Ebenso wie die Möglichkeiten, eine abweichende Interpretation eines Werkes zu spielen, sind auch die Möglichkeiten, neue Versionen eines Werkes zu schaffen, durch die Korrektheitsbedingungen der Originalversion begrenzt. Versionen eines bestimmten Werkes können keine beliebig grossen Unterschiede zu den Korrektheitsbedingungen der Originalversion aufweisen.

Das Erstellen einer neuen Version ist von der künstlerischen Arbeit am Werk vor der Fertigstellung desselben zu unterscheiden. Auch hier haben wir es mit einer unscharfen Grenze zu tun, die das Bearbeiten eines fertiggestellten Werks vom Festlegen von Korrektheitsbedingungen trennt, das noch zum ursprünglichen künstlerischen Schöpfungsakt gehört. Zum Beispiel unterscheidet Cohrs (2009, 18) zwischen zwei „Versionen“ der zweiten Sinfonie von Bruckner und zahlreichen „Korrekturen“, die Bruckner an der ersten Version vorgenommen hat.¹⁰¹ Ist das Erstellen dieser Korrekturen ein Teil des ursprünglichen künstlerischen Schöpfungsaktes oder schon eine Änderung an einem fertiggestellten Werk? Diese und ähnliche Fragen sind auch im Einzelfall manchmal kaum zu klären. Ebenfalls offen bleiben muss in einigen Fällen, ob es sich bei einer musikalischen Schöpfung um ein neues Werk handelt oder noch um eine Version eines bestehenden. Auch in diesen Hinsichten ist unser Werkbegriff viel zu unscharf.

Vielleicht kann Folgendes als Faustregel festgehalten werden. Gegeben sei eine musikalische Schöpfung A, die dafür infrage kommt, eine Version eines Werkes B zu sein. Dann handelt es sich bei A genau dann um eine Version von B und nicht um ein neues Werk, wenn im Rahmen der kritischen Rezeption von B die Rede über das Werk A eine sehr prominente

¹⁰⁰ Davies (2007, 179) unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen *work versions* und *interpretation versions*. Durch erstere werden neue Korrektheitsbedingungen festgelegt; letztere sind bloss etablierte Weisen, ein Stück zu interpretieren.

¹⁰¹ Cohrs merkt an: „(...) let us consider which variants of the symphony should best be considered a «version», and which not. For this, we would first have to define what a «version» is. The most important criterion seems to be this: a «version» should be a score which was once performed, or at least intended for performance (represented, for instance, by the existence of orchestral parts), and at a certain point considered to be «finished» by the composer himself.“ (ebd., 18)

Rolle einnimmt und es von keiner Rede eines anderen Werks gilt, dass sie eine ebenso prominente Rolle einnimmt. Das ist aber, wie gesagt, lediglich eine Faustregel. Als Ausnahmen dieser Regel müssten wohl z. B. Werke eingeschätzt werden, die andere Werke parodieren.¹⁰²

Es muss bereits an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich Versionen eines Werks nicht nur in auditiver Hinsicht voneinander unterscheiden können, sondern in jeder Art und Weise der Wiedergabe eines Werkes, auf die in Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke Bezug genommen werden kann. Zum Beispiel können sich zwei Versionen eines Werks darin unterscheiden, dass sie mit unterschiedlichen Instrumenten gespielt werden müssen (vgl. nächster Abschnitt). Dort, wo ich im Folgenden auf weitere Korrektheitsbedingungen zu sprechen komme, werde ich allerdings nicht mehr in jedem Fall gesondert darauf hinweisen, dass es von einem Werk unterschiedliche Versionen geben kann, die sich gerade hinsichtlich dieser Korrektheitsbedingungen unterscheiden.

Bleiben wir noch bei den auditiven Merkmalen von korrekten Werkvorkommnissen und Versionen eines Stücks, die sich in dieser Hinsicht voneinander unterscheiden. Die Annahme liegt nahe, dass sich die Korrektheitsbedingungen einer Originalversion in vielen Fällen unter anderem auf die instrumentale Klangfarbe¹⁰³ von Vorkommnissen beziehen. Trifft das zu, sind Transkriptionen von Originalversionen in jedem Fall Versionen, die neue Korrektheitsbedingungen mit sich bringen. Es ist aber nicht unumstritten, ob Transkriptionen jeweils von den Korrektheitsbedingungen der Originalversion abweichen. Webster (1974) wendet ein, dass wenigstens Stücke der abendländischen klassischen Musik in beliebigen Instrumentalklangfarben, d. h. mit beliebigen Instrumenten, wiedergegeben werden können, ohne vom Werk abzuweichen. Komponisten in der Tradition der abendländischen klassischen Musik können nach Webster nicht darüber bestimmen, in welchen Klangfarben korrekte Vorkommnisse ihrer Werke zu kleiden sind. Angaben zur Instrumentierung auf der Originalpartitur u. Ä. seien jeweils nur als *Vorschläge* zu verstehen, wie das Werk gespielt werden könnte, aber nicht als Teil der Anweisungen des Komponisten an seine Interpreten im engeren Sinne (ebd., 65). Scruton (1997, 77) ist ebenfalls der Meinung, die Korrektheitsbedingungen von Werken der klassischen Musik bezögen sich nicht auf die instrumentalen Klangfarben ihrer Wiedergaben, sondern bloss auf andere akustische/auditive Dimensionen wie Tonhöhe, Tempo, Rhythmus, Harmonik usw.

¹⁰² Beispiele parodistischer Werke sind die Stücke der Band *Pizza Underground*, die Werke von *Velvet Underground* verballhornen.

¹⁰³ Wenn ich im Folgenden von unterschiedlichen „Klangfarben“ spreche, dann sind damit immer *instrumentale* Klangfarben gemeint, d. h. klangliche Unterschiede zwischen Instrumenten. Nicht damit gemeint sind z. B. klangliche Unterschiede zwischen verschiedenen Interpretationen eines Werkes, die mit den gleichen Instrumenten gespielt wurden.

Es ist jedoch alles andere als offensichtlich, warum zum Beispiel Angaben zur Tonhöhe bindend sein sollen, aber nicht Angaben zur instrumentalen Klangfarbe. Warum sollen zwar Transpositionen, also Übertragungen in andere Tonarten, Versionen von Werken darstellen, aber nicht Transkriptionen? Webster (1974, 60) glaubt, es entspreche einer „konventionell akzeptierten Aufführungspraxis“ hinsichtlich der Instrumentation (und damit hinsichtlich der instrumentalen Klangfarbe) von den Vorgaben der Originalpartitur abzuweichen. Das heisst, Abweichungen von der Originalpartitur hinsichtlich der Instrumentation werden gemäss Webster nicht als Fehler bzw. nicht als Abweichungen vom Werk verstanden. Darauf kann aber einfach geantwortet werden, dass die Wahl, eine andere Instrumentierung zu verwenden, bloss *normalerweise* nicht auf einen Fehler zurückgeht oder auf einen spontanen Entscheid, von der Partitur abzuweichen. Normalerweise geht der Rückgriff auf andere Klangfarben mit dem Erstellen neuer Korrektheitsbedingungen einher, also mit dem Schaffen einer neuen *Version*. Das heisst aber nicht, dass es nicht möglich ist, in fehlerhafter Weise eine abweichende Instrumentierung zu verwenden, indem man z. B. die Angaben auf der Originalpartitur missdeutet o. ä. Wir sollten das Erstellen einer Transkription wenigstens in einigen Fällen ebenfalls als eine Tätigkeit verstehen, im Rahmen derer neue Korrektheitsbedingungen der Wiedergabe dieses Werks festgelegt werden. Ich werde im nächsten Abschnitt aber nochmals näher auf die Frage eingehen, ob bzw. unter welchen Bedingungen Werke auch mit anderen Instrumenten gespielt werden können als mit denjenigen, die in der Originalpartitur vorgesehen wurden.

Kommen wir von musikalischen Schöpfungen im Allgemeinen (Versionen, Werke, ...) zu musikalischen Werken im Speziellen zurück. Fragen der Form „Ist das Werk *W* identisch mit dem Werk *W**?“ lassen sich zumeist durch einen Vergleich der auditiven Merkmale klären, die korrekten Vorkommnissen von *W* bzw. *W** zukommen. Nach Dodd (2007) sind zwei Musikstücke *W* und *W** sogar *genau* dann identisch, wenn sie dieselben Korrektheitsbedingungen für die auditiven Merkmale ihrer Wiedergaben aufweisen:

(...) *W* and *W** are numerically identical works of music if and only if they have the same acoustic properties normative within them: that is, if and only if how *W* should sound is identical to how *W** should sound. (ebd., 2)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Auch Goodman (1968, 186f.; 210) und Kivy (1987, 245) schreiben Musikstücken diese Identitätsbedingungen zu.

Dodd bezieht diese These auf alle „rein instrumentalen“ Stücke (ebd., 2). Er schliesst hier also insbesondere Lieder aus. Auch ausschliessen müsste er avantgardistische Stücke, deren Korrektheitsbedingungen gar nicht auf auditive Merkmale Bezug nehmen, also z. B. das oben erwähnte *Imaginary Landscape No. 4*.¹⁰⁵

Dodds These über die Identitätsbedingungen musikalischer Werke trifft aber auch dann nicht zu, wenn man sie auf rein instrumentale, nicht-avantgardistische Werke beschränkt. Um das an einem Beispiel illustrieren zu können, müssen wir den Fall zweier Werke vor uns haben, die sich entweder gleich anhören oder dann überhaupt keine auditiven Eigenschaften haben. Letzteres trifft wohl nur auf avantgardistische Werke zu und ein realer Fall zweier gleichklingender Werke ist mir nicht bekannt. Dodd kann also nur vorgeworfen werden, dass sein Vorschlag nicht mit gewissen hypothetischen Fällen zu Rande kommt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, können wir jedoch hypothetische Fälle von Werken konstruieren, die sich gleich anhören. Darum ist Dodds Vorschlag zurückzuweisen.

Beginnen wir die kritische Auseinandersetzung mit diesem Vorschlag mit einem Beispiel zweier fiktiver Werke, die dieselben Korrektheitsbedingungen haben und doch, in einem gewissen Sinn, andere auditive Eigenschaften. Stellen wir uns zwei Komponistinnen vor, die unabhängig voneinander Werke komponieren, die sich gleich anzuhören haben und auch darüber hinaus mit denselben Korrektheitsbedingungen verknüpft sind. Nehmen wir an, eine dieser beiden Komponistinnen habe einen sehr impulsiven Charakter, während die zweite von eher bedächtigem Gemüt ist. Diese Persönlichkeitszüge zeigen sich, per Annahme, auch in der jeweiligen künstlerischen Arbeit. Es ist dann gut möglich, dass wir das Stück der impulsiven Komponistin als eines beschreiben, das eher impulsiv zu spielen ist, während wir selbiges vom zweiten Stück nicht behaupten würden, obwohl diese Stücke mit denselben Korrektheitsbedingungen verknüpft sind. Wir können sagen, erst eine impulsive Interpretationsweise werde dem ersteren Werk *gerecht*, treffe den *Geist* des Werkes, zeige ein *Gefühl* für das Werk oder sei ihm *treu*.¹⁰⁶ Wir können also in diesem Fall zwei Werke, ein impulsives und ein eher ruhiges, unterscheiden, die dieselben Korrektheitsbedingungen haben.

Aber bezieht sich denn die obige Rede davon, dass das eine Werk „impulsiv zu spielen ist“, nicht auf die *Korrekttheitsbedingungen* dieses Werkes? Wenn letzteres zuträfe, dann hätten wir

¹⁰⁵ Zum Begriff der „Avantgarde“ vgl. Lissa (1966, 176): „Zur modernen avantgardistischen Musik fügen sich sehr viele Richtungen zusammen. Der Begriff «Avantgarde» selbst ist ziemlich vage und birgt in sich alle Experimente der Komponisten, die versuchen, neue Klangmittel zu finden, andere als die traditionellen, wie auch neue Methoden ihrer Organisation.“

¹⁰⁶ Manchmal greifen wir auf den Ausdruck „Werktreue“ auch zurück, um über die Übereinstimmung einer Aufführung mit den Korrektheitsbedingungen des Werkes zu sprechen. In diesem Sinne kann man wie Goehr (1992, 231) Werktreue als *Texttreue* auffassen, also als das korrekte Befolgen der jeweiligen Anweisungen des Komponisten. In diesem Falle ist die Rede davon, dass eine Aufführung dem Werk *treu* ist, nichts anderes als die Rede davon, dass diese Aufführung eine korrekte Aufführung ist.

hier einen Fall von zwei Werken, die sich hinsichtlich ihrer Korrektheitsbedingungen *unterscheiden*. Doch dem Werk treu zu sein, impliziert in diesem Fall nicht, das Werk korrekt zu interpretieren. Wir äussern uns manchmal über bestimmte Interpretationen von musikalischen Werken wie folgt: „Der Interpret hat das Werk fehlerlos gespielt. Aber er hat es wie eine Maschine gespielt und liess jegliches Gefühl für das Werk vermissen.“ Damit meinen wir, dass der Interpret das Werk zwar korrekt wiedergegeben, aber den Geist des Werkes nicht getroffen hat. Wir sagen normalerweise auch dann schon, dass jemand ein bestimmtes Werk korrekt wiedergegeben hat, wenn diese Person nicht von der Partitur abgewichen ist und Genrekonventionen und Ähnliches befolgt hat. Es ist aber etwas anderes, ein Gefühl für das Werk oder für den Komponisten in der Interpretation des Werkes zu zeigen. Letzteres setzt Empathie und ein tieferes Verständnis für das Werk oder für den Komponisten beim Interpretieren voraus. Den Korrektheitsbedingungen kann, im Gegensatz dazu, in vielen Fällen in einer „maschinellen“ Art und Weise entsprochen werden. Man kann also ein Werk korrekt spielen und doch nur unzureichend gut dem Geist des Werkes Genüge tun und ebenso kann man ein Werk fehlerhaft spielen und doch ein ausserordentlich tiefes Gefühl für das Werk durchscheinen lassen. Ich werde im nächsten Abschnitt diesen Unterschied zwischen korrekten Wiedergaben und solchen, die den Geist des Werkes treffen, anhand weiterer Beispiele noch näher erläutern.

Natürlich handelt es sich beim oben erwähnten Fall der beiden, in einem bestimmten Sinn, gleichklingenden Werke um einen rein hypothetischen Fall. Es wird kaum einmal zwei Werke geben, deren Korrektheitsbedingungen identisch sind. Das ist aber für die Frage nach den Individuationsfaktoren musikalischer Werke nur von geringer Relevanz. Der erläuterte hypothetische Beispielfall zeigt, dass sich zwei Werke bloss hinsichtlich den Interpretationsweisen unterscheiden können, die ihnen gerecht werden, unabhängig von ihren Korrektheitsbedingungen. Auf eine analoge Weise können sich auch zwei *Versionen* desselben Werks unterscheiden.

Dass die dem Werk gerecht werdenden Interpretationsweisen werkindividuiert sind, wird in der musikontologischen Literatur zumeist übersehen oder nicht näher erläutert. Fündig wird man dazu beispielsweise bei E. T. A. Hoffmann, der im Rahmen einer Abhandlung zu Beethoven Folgendes schreibt:

(...) so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe (...).¹⁰⁷

¹⁰⁷ E. T. A. Hoffmann - *Kreisleriana* Teil 1, 4. Beethovens Instrumentalmusik.

Hoffmann behauptet hier nicht, dass Beethoven erst dann korrekt gespielt wird, wenn man „tief in sein Wesen“ eingedrungen ist. Eine fehlerlose, nicht-abweichende Wiedergabe von Beethovens Werken bedarf alleine musik-*technischem* Können. Ein musik-technisches Talent geht aber noch nicht einher mit einem tieferen Verständnis von Beethoven, das Hoffman hier fordert, um Beethovens Werke „richtig“ und „bequem“ wiedergeben zu können. Wie Beethoven zu spielen ist, hängt nicht nur von der Partitur und Genrekonventionen ab, sondern auch von Beethovens Person selbst. In der zeitgenössischen Musikontologie wird ausgiebig debattiert, ob sich Werke nur durch die auditiven Eigenschaften ihrer korrekten Vorkommnisse auszeichnen oder ob Tonabfolgen auch gewisse kontextuelle Eigenschaften (eine bestimmte Kausalgeschichte) (Abschnitte 6.7 und 6.8) aufweisen und in einigen Fällen mit bestimmten Instrumenten produziert werden müssen (Abschnitt 6.3), um Vorkommnisse oder korrekte Vorkommnisse eines bestimmten Werkes sein zu können. Dass sich zwei Werke auch alleine darum unterscheiden können, weil ihnen unterschiedliche Interpretationsweisen gerecht werden, wird hingegen kaum berücksichtigt. Wir werden insbesondere im nächsten Abschnitt nochmals deutlich an einem Beispiel sehen, in welchen Irrtümern man sich verfangen kann, wenn nicht beachtet wird, dass es jeweils (bzw. in aller Regel) bestimmte Weisen gibt, einem Werk gerecht zu werden.

In diesem Abschnitt haben wir uns mit auditiven Merkmalen von Werken beschäftigt. Wie an Werken wie *Imaginary Landscape No. 4* aber klar wird, beziehen sich die Individuationsfaktoren musikalischer Werke nicht bloss auf auditive Merkmale. Denn die Korrektheitsbedingungen von *Imaginary Landscape No. 4* schreiben insbesondere die Mittel vor, mit denen Vorkommnisse des Stücks korrekterweise bzw. überhaupt zu produzieren sind. Sind auch Musikstücke der Klassik, des Jazz, des Pops usw. wenigstens in einigen Fällen Werke, die mit bestimmten Mitteln (Instrumenten) wiedergegeben werden müssen? Dodd würde sagen, dass wir zwei Werke höchstens durch einen Bezug auf Instrumentalklangfarben voneinander unterscheiden können, aber nicht durch einen Bezug auf die Instrumentation selbst. Anders gesagt lässt sich nach Dodd jedes Stück, mit den erwähnten Ausnahmen, korrekt auch durch einen „perfekten Synthesizer“ (2007, 6) wiedergeben, der Tonabfolgen mit beliebigem auditiven Charakter erzeugen kann. Im folgenden Abschnitt werde ich der Frage nachgehen, ob diese Vermutung Dodds zutreffend ist.

6.3 Instrumentation

Für *Imaginary Landscape No. 4* scheint es von grosser Bedeutung zu sein, dass dieses Stück durch Radios oder ähnliche, akustische Informationen empfangende, Geräte wiedergegeben ist. Der Gedanke an eine Transkription dieses Stücks für herkömmliche Instrumente ist absurd. Auch Wiedergaben von Werken der *Musique concrète* sind immer Tonabfolgen, die mit bestimmten Mitteln produziert wurden. Nehmen wir als Beispiel das Stück *Étude aux Chemins de Fer* von Pierre Schaeffer, das aus bearbeiteten Eisenbahngeräuschen besteht. *Étude aux Chemins de Fer* kann nicht wiedergegeben werden, ohne Eisenbahngeräusche wiederzugeben. Es ist nicht möglich, andere tonproduzierende Mittel, z. B. Synthesizer, dazu zu verwenden, dieses Stück wiederzugeben. Möglicherweise zeichnen sich die Vorkommnisse dieses Stücks auch dadurch aus, Wiedergaben *derselben* (und nicht nur der gleichen) Eisenbahngeräusche zu sein. Vorkommnisse von *Étude aux Chemins de Fer* zeichnen sich also möglicherweise auch dadurch aus, dieselben kausalen Wurzeln zu haben. Weniger klar ist es, ob jedes Vorkommnis von *Étude aux Chemins de Fer* kausal auf dieselben künstlerischen Handlungen von Pierre Schaeffer zurückgehen muss, wenn es noch einen anderen Künstler gegeben hat, der, so abwegig sich das auch anhört, dieselben Geräusche in der gleichen Weise bearbeitet hat.

Bleiben wir aber für den Moment einfach noch bei der Feststellung, dass die Wiedergaben von *Étude aux Chemins de Fer* aus Eisenbahngeräuschen bestehen. Weil letzteres so wichtig ist für die Absichten des Künstlers und die Rezeption dieses Werkes, könnte es auch keine neue *Version* dieses Werkes geben, die nicht aus Eisenbahngeräuschen besteht. Wahrscheinlich kann man höchstens solche Versionen eines Werks der *Musique concrète* schaffen, die auf dasselbe Tonmaterial zurückgreifen. Ein zentrales künstlerisches Interesse der Komponisten und Rezipienten der *Musique concrète* betrifft die Weise, mit der die jeweiligen Tonfolgen produziert wurden, unabhängig vom *Klang* der tonproduzierenden Mittel.¹⁰⁸ Um die künstlerische Bedeutung eines Werkes wie *Étude aux Chemins de Fer* verstehen zu können, muss man sich bewusst sein, dass in diesem Fall nicht nur ungewöhnliche Klänge involviert sind, sondern insbesondere auch ungewöhnliche *Geräuschquellen*. Die Geräuschquellen von *Étude aux Chemins de Fer* sind mächtige Maschinen, prototypische Erzeugnisse der Industrialisierung, die von Pierre Schaeffer wegen ihres maschinellen Charakters im Allgemeinen ausgewählt wurden und nicht bloss wegen ihres maschinellen *Klangs*. Die Eisenbahn ist für *Étude aux Chemins de Fer* nicht bloss Mittel zum Zweck, bestimmte Klänge zu erzeugen.

¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang sind auch Stücke wie Ottorino Respighis *Pini di Roma* zu beachten. Respighi schreibt vor, eine Aufnahme eines echten Nachtigallgesangs als Begleitung des Orchesters zu verwenden. Dieses Stück ist nicht der *Musique concrète* zuzurechnen; es besteht aber ebenfalls zu Teilen aus, von den Interpreten unverursachten, Geräuschen.

Es scheint eher abwegig zu sein, im Zusammenhang der *Musique concrète* von Instrumenten zu sprechen; auch in einem Fall wie dem von *Imaginary Landscape No. 4* ist diese Wortwahl möglicherweise eher zu vermeiden. Gesetzt, dass unter „Instrumenten“ nur herkömmliche Instrumente und keine Radios und dergleichen zu verstehen sind: Gibt es oder kann es unter dieser Bedingung Musikstücke geben, deren Korrektheitsbedingungen die Verwendung bestimmter Instrumente vorschreiben?¹⁰⁹

Eine naheliegende Antwort auf diese Frage lautet: Auch Stücke der klassischen Musik, des Jazz oder anderer Genres sind mit bestimmten Instrumenten zu spielen, weil sich ihre Komponisten regelmässig dahin gegend äussern und entsprechende Kundgebungen von Komponisten zu akzeptieren sind. In vielen Fällen scheinen die künstlerischen Absichten unter anderem auf die Instrumentation der korrekten Wiedergaben des jeweiligen Werkes gerichtet zu sein. Und warum sollten diese Absichten nicht bindend sein? Wir haben bereits festgehalten, dass die Wiedergaben von Werken der *Musique concrète* immer Wiedergaben von, mit bestimmten „Instrumenten“, produzierten Tonabfolgen sind. Es gibt keinen Grund zur Annahme, warum es nicht auch Werke geben kann, deren Wiedergaben mit bestimmten *herkömmlichen* Instrumenten produziert werden müssen, unabhängig davon, ob es sich um aufführbare oder nicht-aufführbare Werke handelt.

In den bisherigen musikontologischen Beiträgen wurde zumeist entweder behauptet, dass die Instrumentation niemals zu den Korrektheitsbedingungen eines Werkes gehört (z. B. Kivy (1983) und Dodd (2007)) oder dann wurde, im Gegenteil, behauptet, dass Vorgaben zur Instrumentierung *in aller Regel* Teil der Korrektheitsbedingungen eines Werkes sind (z. B. Levinson (1980)). Die Teilnehmenden dieser Debatte konzentrieren sich zumeist nur auf aufführbare Werke von Genres wie der klassischen Musik oder des Jazz. Nur selten werden auch avantgardistische Genres wie die *Musique concrète* beachtet. Weil die Korrektheitsbedingungen der *Musique concrète* offensichtlich Instrumentationsvorgaben beinhalten, gelangt man, wie gerade erläutert, mit einem Analogieschluss zur Annahme, dass grundsätzlich auch Werke anderer Genres Korrektheitsbedingungen haben können, welche die Verwendung bestimmter Instrumente fordern. Im weiteren Verlauf dieses Abschnittes werde ich aber insbesondere zwei verbreitete Argumente für die weitergehende Annahme kritisieren, dass die Korrektheitsbedingungen von Werken der Klassik, des Jazz, der Popmusik usw. *in aller Regel* Vorgaben zur Instrumentierung beinhalten. Ich behaupte nicht, dass diese weitergehende Annahme zu weit geht. Ich lasse offen, ob Werke von Genres wie der Klassik, des Pops usw. in der Regel

¹⁰⁹ Damit, dass ein Werk die Verwendung bestimmter Instrumente vorschreibt, ist hier und im Folgenden gemeint, dass ein Werk Anforderungen an die Instrumentation stellt, die über den Klang der verwendeten Instrumente hinausgehen.

mit bestimmten Instrumenten zu spielen sind. Aber ich werde erläutern, warum einige verbreitete Überlegungen, die diese Annahme stützen sollen, nochmals überdacht werden sollten.

Auch wenn sich die Korrektheitsbedingungen eines Werkes nicht auf die Verwendung bestimmter Instrumente beziehen, kann dieses Werk doch in einem anderen Sinn ein Werk sein, das mit bestimmten Instrumenten gespielt werden muss: Möglicherweise ist es ein Werk, das mit bestimmten Instrumenten gespielt werden muss, um ihm gerecht zu werden. Ich werde auf diese Möglichkeit, wie ein Werk mit einer Instrumentation verknüpft sein kann, gegen Ende dieses Abschnittes näher zu sprechen kommen.

Auf den ersten Blick scheinen Komponisten, wenigstens in der abendländischen Musikgeschichte, sehr regelmässig Absichten bezüglich der Instrumentierung ihrer Werke zu fassen und gefasst zu haben. Nach Levinson (1980, 15f.) liegen entsprechende Absichten in aller Regel schon dann vor, wenn wir explizit von „Klavierkonzerten“, von „Sinfonien“, von Werken „für zwei Violinen“, von „Gitarrensoli“ usw. sprechen. Solche Ausdrucksweisen deuten seiner Ansicht in der Regel erstens darauf hin, dass die jeweiligen Komponisten beabsichtigt haben, Korrektheitsbedingungen bezüglich der Instrumentation festzulegen. Zweitens müsse man davon ausgehen, dass entsprechende Absichten normalerweise erfüllt werden. Insofern zur Wiedergabe der jeweiligen Werke normalerweise gerade diejenigen Instrumente verwendet werden, auf welche der Künstler bzw. wir in unserer normalen Rede über diese Werke mit Ausdrücken wie „Klavierkonzert“ verweisen, scheinen auch die Teilnehmenden der musikalischen Praxis davon auszugehen, dass es sich hier um bindende Vorgaben handelt. Wenn das jeweilige Werk wiedergegeben wird, ohne die entsprechenden Instrumente zu verwenden, sprechen wir von neuen Versionen oder abweichenden Wiedergaben (vgl. letzter Abschnitt).

Allerdings, so könnte man denken, sind solche Angaben zur Instrumentierung vielleicht als Bezüge auf bestimmte Klangfarben zu verstehen und nicht schon als Bezüge auf bestimmte *Instrumente*? Levinson (ebd., 15) bestreitet dies und bemerkt zweifellos zu Recht, dass Komponisten in der Regel nicht zuerst die auditiven Merkmale des Stücks festlegen und erst danach als Hilfe für die Interpreten ein Instrument auswählen, das besonders gut geeignet ist, eine Tonabfolge mit diesen Merkmalen zu reproduzieren. Die sehr spezifischen Vorstellungen von Tönen, die Komponisten bilden, sind zumeist Vorstellungen von Tönen-als-gespielt-mit-einem-bestimmten-Instrument. Das heisst, Komponisten stellen sich zumeist immer auch ein bestimmtes Instrument vor. Das zeigt sich unter anderem an unserem Vokabular für instrumentale Klangfarben, das in der Regel Bezug nimmt auf bestimmte Instrumente. Wir sprechen von „Klavier-“ oder „Geigenklängen“ usw. Davies (2008, 370) weist in diesem Zusammenhang auf psychologische Untersuchungen hin, gemäss denen Klänge uns bekannter

Instrumente jeweils das motorische Zentrum im Gehirn aktivieren und Gedanken an die typischen Bewegungen evozieren, die zum Beispiel ein Klavier- oder Geigenspieler vollführt. Das illustriert die tiefen, stabilen Bindungen zwischen Klangfarben und Instrumenten. Hätten wir zu Beginn der Musikgeschichte ein Universalinstrument zur Verfügung gehabt, das, in akustischer Hinsicht, alle möglichen Klänge erzeugen kann, würden wir heute an Töne bzw. an Klangfarben vielleicht weniger oder nicht in Begriffen bestimmter Instrumente denken. Ein solches Universalinstrument war aber (und ist vielleicht auch heute noch) nicht vorhanden.

Aber auch wenn wir zum Beispiel Klavierklänge mehr oder weniger eng mit dem Klavier assoziieren, sind Ausdrücke wie „für das Klavier“, die auf Partituren erscheinen, in einigen Fällen vielleicht doch bloss im Sinn von „für Klavierklänge produzierende Instrumente“ zu verstehen. Levinson bezieht sich vor allem auf Beispiele von Stücken der klassischen Musik, die noch vor der Erfindung von Synthesizern komponiert wurden. Zu diesen Zeiten gab es zum Beispiel noch keine praktikable, akustisch hinreichend genaue Möglichkeit, Töne zu erzeugen, die sich wie Klaviertöne anhören, aber nicht mit dem Klavier produziert wurden. Nehmen wir das Beispiel eines solchen Komponisten, der noch nicht einmal an die Möglichkeit der Existenz von Synthesizern denkt und eine Partitur „für das Klavier“ schreibt. Ist die Bemerkung „für das Klavier“ hier als Hinweis darauf zu verstehen, dass das Stück ausschliesslich mit dem Klavier und insbesondere nicht mit anderen Instrumenten zu spielen ist, die sich gerade so anhören wie das Klavier? Für jemanden, der sich noch nicht einmal der möglichen Existenz von Synthesizern bewusst ist, scheint es wenig Sinn zu ergeben, die Partitur mit der Bemerkung „für das Klavier und alle Instrumente, die sich anhören wie das Klavier“ zu versehen, auch wenn gerade das eigentlich gemeint ist. Solange ein Komponist noch nicht einmal an die Möglichkeit denkt, Klavierklänge auch anders als mit dem Klavier zu erzeugen, ist es unklar, warum man diesem Komponisten den Gedanken zuschreiben soll, dass das Stück *ausschliesslich* mit dem Klavier wiedergegeben ist. Ein moderner Komponist, der eine Partitur „für das Klavier“ schreibt, wird so gesehen eher ein Werk schaffen wollen, das mit einem Klavier *und nicht* mit einem Synthesizer o. ä. wiedergegeben ist. Aber auch moderne Komponisten hinterlassen Bemerkungen wie „für das Klavier“ statt „für Klavierklänge produzierende Instrumente“ vielleicht oft nur darum, weil sie sich, wie oben bemerkt, Klavierklänge zu meist als Töne denken, die mit einem Klavier produziert werden. In welchen Fällen Komponisten *nicht* bereit wären, die Anweisung „für das Klavier“ durch „für Klavierklänge produzierende Instrumente“ zu ersetzen, müsste erst näher untersucht werden.

Wenn wir aber einen solchen Fall identifiziert haben, dann sollten wir tatsächlich erst dann davon ausgehen, dass die entsprechende künstlerische Absicht ins Leere läuft, wenn *besondere*

Umstände gegeben sind. Wie ich oben am Beispiel der *Musique concrète* erläutert habe, lässt unser Begriff des Musikstücks grundsätzlich zu, dass sich die Korrektheitsbedingungen eines Werkes auch auf die zu verwendenden Instrumente beziehen.

Worin könnten solche besonderen Umstände bestehen, die künstlerische Absichten bezüglich der Instrumentation eines Stücks ins Leere laufen lassen? Ich weise hier nur auf eine mögliche Situation hin, die später in diesem Abschnitt noch von Relevanz sein wird. Stellen wir uns einen Komponisten vor, der seine Absichten bezüglich der zu verwendenden Instrumentation auf eine Überzeugung der folgenden Form gründet: „Korrekte Wiedergaben meines Werkes sind mit dem Klavier (und nicht mit anderen, klavierartige Töne produzierenden Instrumenten) zu spielen, weil mein Werk die ästhetischen Merkmale m_1 – m_n aufweisen soll.“ Wenn die Wahl des Klaviers aber nur auf eine solche Überlegung gestützt ist und die ästhetischen Merkmale m_1 – m_n , entgegen der Überzeugung des Komponisten, dem Werk *unabhängig* davon zukommen, dass es mit dem Klavier zu spielen ist, dann ist dieses Werk auch kaum als eines zu verstehen, das mit dem Klavier zu spielen ist. Ich werde auf diese Irrtumsmöglichkeit von Komponisten bezüglich der Frage, ob ihre Werke mit bestimmten Instrumenten zu spielen sind, weiter unten nochmals eingehen.

Neben dem Bezug auf künstlerische Absichten wird in der musikontologischen Debatte insbesondere noch ein weiteres Argument dafür diskutiert, dass die Instrumentation in vielen Fällen oder sogar in der Regel Teil der Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke ist. Konzentrieren wir uns wieder auf Levinsons Variante dieses Arguments, die er in seinem Text *What Is a Musical Work?* ausgeführt hat, der als *locus classicus* zu diesem Thema gilt. Wie oben erläutert sollten wir nach Levinson annehmen, dass die Korrektheitsbedingungen eines Werkes die Verwendung des Instrumentes I vorschreiben, wenn wir dieses Werk explizit als ein „I-Werk“ oder als ein Werk „für I“ beschreiben oder Komponisten solche expliziten Hinweise in ihren Partituren hinterlassen haben bzw. sich auf Nachfrage entsprechen äussern o. ä. Nach Levinson kann man die Zuschreibung einer bestimmten Instrumentation zu den Korrektheitsbedingungen eines Werkes aber auch indirekt mit einem Bezug auf bestimmte etablierte Beschreibungsweisen begründen, welche gewisse ästhetische Eigenschaften der entsprechenden Werke betreffen. Er nennt als ein Beispiel dafür unsere Zuschreibung der Eigenschaft, eine „überwältigende“ („awesome“) Wirkung zu haben, zu Beethovens Klaviersonate Nr. 29 (die sogenannte *Hammerklavier-Sonate*) bzw. zur Schlusspassage dieses Stücks (1980, 17). Levinsons Ansicht nach beruht die Wahrheit von

- (1) Die *Hammerklavier-Sonate* ist überwältigend

wenigstens zu Teilen darauf, dass sich die *Hammerklavier-Sonate* in einigen Passagen an den Grenzen der akustischen Möglichkeit bewegt, die ein Klavier bieten kann. Neben (1) soll also auch

- (2) Die *Hammerklavier-Sonate* ist unter anderem darum überwältigend, weil ein Interpret dieser Sonate die akustischen Möglichkeiten des Klaviers in bestimmten Hinsichten vollständig ausreizt

wahr sein. Wir behaupten gemäss Levinson (1) unter anderem darum, weil ein Interpret mit einem Klavier bzw. einem typischen Klavier an die Grenzen dessen stösst, was mit diesem Instrument in akustischer Hinsicht gemacht werden kann.

Vielleicht sind (1) und (2) nicht zu verteidigen. Ich werde diesem spezifischen Fall hier nicht näher nachgehen können. Wenigstens einige ästhetische Urteile, die wir über Werke treffen, gründen aber auf Überzeugungen über die Verwendung bestimmter Instrumente und zuweilen machen wir diesen Bezug mit Aussagen wie (2) sogar offensichtlich. Das heisst, im Rahmen unserer normalen Rede über musikalische Werke äussern wir regelmässig Sätze wie (2) und stellen damit einen Bezug zwischen ästhetischen Eigenschaften des Werkes und bestimmten Instrumenten her. Wir sollten Levinson bis zu diesem Punkt folgen. Nehmen wir daher für den Moment an, (1) und (2) seien wahr.

Untersuchen wir näher, was wir mit (1) normalerweise meinen könnten. Die Vermutung liegt nahe, dass (1) entweder nichts anderes ist als eine Aussage über die überwältigende Wirkung bestimmter *Vorkommnisse* der *Hammerklavier-Sonate* oder dann mindestens die Wahrheitsbedingungen teilt mit Aussagen über die überwältigende Wirkung von bestimmten Vorkommnissen dieses Werkes. Nicht offensichtlich ist aber, *welche* Vorkommnisse dieser Sonate eine überwältigende Wirkung haben müssen, um (1) wahr zu machen. Snoeyenbos (1979) hat mögliche Antworten auf diese bzw. analoge Fragen geprüft. Er bemerkt erstens, dass wir mit der Zuschreibung einer bestimmten ästhetischen Eigenschaft zu einem Werk in der Regel nicht einfach meinen, diese Eigenschaft komme den meisten oder allen bisher gespielten Wiedergaben zu. Wir scheinen zum Beispiel an der Aussage (1) auch im Wissen darüber festzuhalten, dass es, warum auch immer, nur ziemlich schlechte Interpretationen des Werkes gab, die nicht überwältigend waren. Nach Snoeyenbos (ebd., 383) kommt die ästhetische Eigenschaft, die in (1) dem Werk zugesprochen wird, aber allen *korrekten* Wiedergaben zu.¹¹⁰ Ge-

¹¹⁰ Es wird aus Snoeyenbos Ausführungen nicht ganz klar, wie seine Rede von „korrekten“ („correct“) Wiedergaben verstanden werden sollte. Möglicherweise verwendet Snoeyenbos den Ausdruck „correct“ in

nauer gesagt impliziert (1) wahrscheinlich höchstens, dass Beethovens Sonate und allen korrekten Vorkommnissen der Sonate *analoge* Prädikate bzw. analoge Eigenschaften zuzuschreiben sind (vgl. Abschnitt 5.2). Aber das ist hier nicht weiter relevant. (1) ist jedenfalls nach der Ansicht von Snoeyenbos wie folgt zu paraphrasieren:

(1)* Alle korrekten Vorkommnisse der *Hammerklavier-Sonate* sind überwältigend.

Dieser Analyse folgend, ist (2) im Sinne von

(2)* Alle korrekten Vorkommnisse der *Hammerklavier-Sonate* sind unter anderem darum überwältigend, weil durch diese Vorkommnisse die akustischen Möglichkeiten des Klaviers in bestimmten Hinsichten vollständig ausgereizt werden

zu verstehen. Mit (2)* wird gesagt, dass korrekte Vorkommnisse der *Hammerklavier-Sonate* mit einem Klavier zu erzeugen sind. Wenn (2) im Sinne von (2)* zu verstehen ist und wahr ist, dann ist die *Hammerklavier-Sonate* ein Werk, das die Verwendung eines Klaviers vorschreibt.

Diese Interpretation von Aussagen wie (1) und (2), die Snoeyenbos vorschlägt, ist aber nicht zutreffend. (1)* bzw. (2)* sind weder Paraphrasen von (1) bzw. (2) noch geben sie die Wahrheitsbedingungen dieser Aussagen an. Es ist zu bezweifeln, dass *jede mögliche* korrekte, d. h. fehlerfreie, vollständige, nicht-abweichende Wiedergabe der *Hammerklavier-Sonate* auf dem Klavier überwältigend ist.¹¹¹ Nicht jede korrekte Aufführung dieser Sonate führt den Interpreten an die Grenzen des akustisch Machbaren in einer solchen Weise, dass die Aufführung zu einer überwältigenden Aufführung wird. Es gibt Möglichkeiten, dieses Stück auf eine uninspirierte Weise und doch konform mit der Partitur aufzuführen, die in Aufführungen resultieren, die alles andere als überwältigend sind. Das Stück kann mit wenig Dynamik, wenig Kraft usw. gespielt werden, ohne von den Korrektheitsbedingungen abzuweichen. Die Anweisung, in einer überwältigenden Weise die akustischen Möglichkeiten eines Klaviers auszuloten, ging *nicht* in die Korrektheitsbedingungen dieser Sonate ein und lässt sich auch nicht irgendwie aus diesen Bedingungen erschliessen. Wir sprechen *nicht* in jedem Fall von

diesem Zusammenhang nicht in dem Sinn, in dem ich von „korrekten Wiedergaben“ spreche. Möglicherweise wird daher Snoeyenbos im Folgenden Unrecht getan.

¹¹¹ Wenn ich hier von „jeder möglichen korrekten Wiedergabe“ spreche, dann meine ich dies nicht in einem strikten Sinne. Ich meine hier nur jede mögliche korrekte Wiedergabe dieses Werks in der Form eines überwältigenden Werkes. Vielleicht hätte die *Hammerklavier-Sonate* auch ein Stück sein können, das nicht überwältigend ist.

einer abweichenden Wiedergabe der *Hammerklavier-Sonate*, wenn sie in einer nicht-überwältigenden Weise wiedergegeben wurde. (1)* und damit auch (2)* können also nicht zutreffend sein und zwar unabhängig davon, ob (1) und (2) wahr sind.¹¹²

Nun mag bestritten werden, dass es nicht-überwältigende und doch korrekte Aufführungen der *Hammerklavier-Sonate* geben kann. Es geht mir hier nicht darum, um jeden Preis an der Behauptung festzuhalten, dass es solche Aufführungen geben kann. Ich behaupte aber, dass wir, wenn wir ein Werk z. B. als „überwältigend“ beschreiben, wenigstens in vielen anderen Fällen damit nicht gleichzeitig sagen, dass alle korrekten Aufführungen dieses Werkes überwältigend sind. Darum kann aus unserer Zuschreibung des Attributs „überwältigend“ zu einem Werk oft auch nicht, dem oben erläuterten Schema folgend, geschlossen werden, dass sich die Korrektheitsbedingungen dieses Werkes auf die Verwendung bestimmter Instrumente beziehen.

Wir können an dieser Stelle wieder zurück zum Beispiel der impulsiven Komponistin gehen, deren Stück, wenn man dem Stück gerecht werden soll, in einer impulsiven Weise interpretiert werden muss (vgl. letzter Abschnitt). Die Korrektheitsbedingungen des Werkes berühren diese Interpretationsweise aber nicht. Ebenso beziehen sich (1) und (2) wahrscheinlich nicht auf die Korrektheitsbedingungen der *Hammerklavier-Sonate*. (1) ist stattdessen im Sinn von

(1)** *Alle dem Werk gerecht werdenden Vorkommnisse der Hammerklavier-Sonate sind überwältigend*

zu verstehen. Und (2) kann durch

(2)** *Alle dem Werk gerecht werdenden Vorkommnisse der Hammerklavier-Sonate sind unter anderem darum überwältigend, weil durch diese Vorkommnisse die akustischen Möglichkeiten des Klaviers in bestimmten Hinsichten vollständig ausgereizt werden*

paraphrasiert werden, wenn man davon ausgeht, dass Aussagen über den Typ *Hammerklavier-Sonate* in diesem Fall in Aussagen über Vorkommnisse dieses Typs übersetzt werden können.

¹¹² Vgl. Porter (1996, 203), der ebenfalls darauf hinweist, dass eine Aussage wie (1) aus den genannten Gründen nicht durch (1)* zu paraphrasieren ist. Kivy (1983, 93) hingegen scheint derselben Meinung wie Snoeyenbos zu sein: „When we say «The 49th Symphony of Haydn is passionate», we are, of course, saying that every properly formed instance – that is, performance – of it is passionate.“ Wiederum ist aber zu bezweifeln, ob jede korrekte Wiedergabe von Haydns 49. Sinfonie leidenschaftlich ist, auch wenn dieses Attribut dem Werk selbst zukommt. Allerdings ist auch im Fall von Kivy, wie im Fall von Snoeyenbos (vgl. vorletzte Fussnote), nicht völlig klar, ob „properly formed“ hier in dem Sinne zu verstehen, in dem ich bisher den Ausdruck „korrekt“ in diesem Zusammenhang verwendet habe.

Wer die *Hammerklavier-Sonate* mit einem Synthesizer wiedergibt, der beweist dadurch wenig Werktreue. Eine, nicht auf dem Klavier gespielte, Interpretation wird dem Werk, in einem bestimmten Sinn, nicht gerecht. In ihr zeigen sich einige künstlerische Anliegen nicht, die für Beethoven und/oder für seine Rezipienten von zentraler Bedeutung sind. Es ist irgendwie falsch, das Stück so aufzuführen. Mit einer solchen Wiedergabe stimmt etwas nicht. Vielleicht kann man sogar radikaler sagen, in einer solchen Interpretation sei wenig Gespür für Musik im Allgemeinen zu finden. Trotzdem können solche Wiedergaben die Korrektheitsbedingungen des Werkes erfüllen.

An dieser Stelle können wir nochmals auf die oben erwähnte Möglichkeit zu sprechen kommen, wie sich ein Komponist darüber irren könnte, dass die Korrektheitsbedingungen eines seiner Werke das Verwenden bestimmter Instrumente vorschreiben. Nehmen wir an, Beethoven wollte die Interpreten seiner Sonate gerade darum zur Verwendung eines Klaviers verpflichten, weil er der Ansicht war, dies mache sein Werk zu einem überwältigenden Werk. (Ignorieren wir für einen Moment, dass es sich dabei um eine sehr abwegige Annahme handelt.) Hätte Beethoven die Verwendung eines Klaviers aber nicht vorgeschrieben, sondern bloss vorgeschlagen, hätte dies an der überwältigenden Wirkung der *Hammerklavier-Sonate* nichts verändert. Beethoven hätte unter diesen Umständen also keinen gute Gründe gehabt, die Verwendung eines Klaviers *vorzuschreiben* und wir haben keinen Grund anzunehmen, dass die Verwendung eines Klaviers vorgeschrieben ist, wenn wir um diese Umstände wissen.

Ausgehend von (1) (Die *Hammerklavier-Sonate* ist überwältigend) kann also nicht darauf geschlossen werden, dass die korrekten Vorkommnisse von Beethovens Sonate mit dem Klavier zu spielen sind. Indem wir diese Sonate als ein Werk beschrieben haben, das mit dem Klavier gespielt werden muss, um ihm gerecht zu werden, haben wir aber eine andere, ebenfalls die Instrumentation betreffende, Hinsicht identifiziert, in der sich dieses Werk von anderen Werken abhebt. Betrachten wir den Fall eines Marsmenschen, der nur Musikinstrumente kennt, welche, warum auch immer, nicht an ihre akustischen Grenzen gebracht werden können. Nehmen wir an, dieser Marsmensch komponiere ein Stück, das sich gleich anhört wie Beethovens Sonate. Hat der Marsmensch damit ein Stück komponiert, dem nur dann gerecht werden kann, wenn es mit einem Klavier gespielt wird? Diese Frage ist sicher zu verneinen. Die Komposition dieses Mars-Werkes wurde von anderen künstlerischen Anliegen begleitet, weil es dem Mars-Komponisten nicht darum gehen konnte, überwältigende musikalische Erfahrungen durch das Ausloten akustischer Grenzen von Instrumenten zu ermöglichen. Wenn also auch durch die obigen Überlegungen nicht nachgewiesen werden konnte, dass sich die Korrektheitsbedingungen von Beethovens Sonate auf das Klavier beziehen, kann doch gesagt werden, Beethovens Werk sei in einem gewissen Sinn dazu gedacht, mit dem

Klavier gespielt zu werden. Selbiges kann vom erwähnten Mars-Werk nicht gesagt werden. Also individuiert sich Beethovens Werk gegenüber anderen Werken mit *denselben* Korrektheitsbedingungen trotzdem in einem gewissen Sinn dadurch, dass es mit dem Klavier zu spielen ist.

Um, ausgehend von einem ästhetischen Urteil über ein Werk, zeigen zu können, dass dieses Werk *korrekt* oder *überhaupt* nur mit einem bestimmten Instrument gespielt werden kann, muss es sich um ein ästhetisches Urteil handeln, das eine Paraphrase oder ein Schluss des Schemas (1)→(1)* zulässt. Solche ästhetischen Urteile treffen wir eher über Werke, deren korrekte Vorkommnisse bloss relativ uninteressante ästhetische Unterschiede aufweisen. Ich denke hier zum Beispiel an Werke der elektronischen Musik. Das heisst, einige wahre ästhetische Urteile über Werke mögen darauf gründen, dass die entsprechenden Korrektheitsbedingungen die Verwendung einer bestimmten Instrumentation vorschreiben. Wahrscheinlich gilt das aber zum Beispiel für die wenigsten ästhetischen Urteile, die wir über Werke der klassischen Musik treffen.

Betrachten wir noch ein weiteres Beispiel einer ästhetischen Charakterisierung eines Werkes, die darauf basieren soll, dass die Interpreten dieses Werkes eine bestimmte Instrumentation zu verwenden haben. Levinson (1980, 18) führt das Beispiel eines hypothetischen Stücks an, das eine Passage enthält, die in der Originalpartitur als Passage „für eine Violine“ beschrieben wurde. Gleichzeitig soll sich diese Passage aber nach dem Wunsch des Komponisten so anhören wie das Spiel einer Flöte. Nach Levinson ist ein solches Stück als „ungewöhnlich“ und vielleicht als „originell“ zu charakterisieren, weil es eine ungewöhnliche, originelle Verwendung einer Violine vorschreibt. Die Originalität dieses Werkes soll also, anders gesagt, auf den Korrektheitsbedingungen dieses Werkes beruhen. Das ist aber nur möglich, wenn das Befolgen der Anweisung „Spiele hier flötenartige Klänge“ Teil dieser Korrektheitsbedingungen ist. Solange das nicht der Fall ist, bleibt es wiederum offen, ob jede mögliche korrekte Wiedergabe dieses Stücks Passagen enthält, die flötenartig klingen. Levinson sagt nichts dazu, ob er an ein Stück gedacht hat, dessen Partitur eine solche Anweisung enthält. Gehen wir aber davon aus, dass die Partituren dieses Stücks nicht explizit das Erzeugen von „flötenartigen“ Klängen fordern. Angesichts der Varietät, die normalerweise unter korrekten Interpretationen desselben Werks der klassischen Musik möglich ist, müssen wir unter dieser Annahme das Auftreten schlechter, aber nicht-abweichender Interpretationen dieses Stücks erwarten, die gerade *nicht* flötenartig klingen.

Trotzdem beruht die Originalität des Werkes darauf, dass einige Passagen nach dem Wunsch des Komponisten aus flötenartigen Violinenklängen bestehen sollen. Was meinen wir aber hier damit, wenn wir sagen, die entsprechenden Passagen „sollen“ aus flötenartigen

Violinenklängen bestehen, wenn wir damit nicht implizieren, dass sich korrekte Wiedergaben des Werkes flötenartig anhören? Man scheint auch hier analog zum oben diskutierten Beispiel nur sagen zu können, die entsprechenden Passagen bestünden aus flötenartigen Violinenklängen, wenn sie in einer *dem Werk gerecht werdenden* Weise gespielt werden. Wir scheinen also auch hier wieder einen Fall eines Musikstücks zu haben, dem wir eine bestimmte ästhetische Eigenschaft (hier: die Eigenschaft, originell zu sein) *nicht* darum zuschreiben, weil es korrekterweise mit bestimmten Instrumenten zu spielen ist, sondern weil es in einer dem Werk gerecht werdenden Weise mit einem bestimmten Instrument wiederzugeben ist.

Ich behaupte nicht, die Eigenschaft, originell zu sein, komme auch allen Wiedergaben zu, die diesem Werk gerecht werden. Das wäre sicherlich falsch. In dieser Hinsicht ist dieser Fall nicht ganz analog zum Beispiel der *Hammerklavier-Sonate*, das wir oben behandelt haben. Natürlich können Wiedergaben eines Werkes originell sein; aber das hat normalerweise nicht oder nur begrenzt mit der Originalität des Werkes zu tun. Allerdings impliziert die Zuschreibung der Eigenschaft, originell zu sein, zu manchen Werken unter Umständen die Zuschreibung gewisser anderer Eigenschaften zu den Wiedergaben, die dem Werk gerecht werden.

Unsere Beschreibung eines Werkes als „originell“ kann aber natürlich in einigen Fällen trotzdem darauf beruhen, dass dieses Werk korrekterweise nur mit bestimmten Instrumenten gespielt werden kann. Einige Werke sind originell, weil *alle* oder alle korrekten Wiedergaben des Werkes mit einem bestimmten Instrument zu erzeugen sind. Das gilt zum Beispiel wahrscheinlich für Leroy Andersons aufführbares Stück *The Typewriter*, ein Stück „für eine Schreibmaschine“. Ein signifikanter Teil unserer ästhetischen Bewertung dieses Stücks basiert unter anderem auf dem simplen Faktum, dass es mit einer Schreibmaschine aufgeführt wird. Es scheint kaum möglich zu sein, dieses Stück als eines zu verstehen, dessen Korrektheitsbedingungen keine Angaben zur Instrumentation involvieren und die Originalität des Werkes beruht direkt auf diesen Angaben.

In einem späteren Aufsatz hat Levinson neben ästhetischen Eigenschaften insbesondere noch eine weitere Gruppe von Eigenschaften genannt, die wir seiner Ansicht nach Werken in einigen Fällen nur darum zuschreiben, weil diese Werke die Verwendung bestimmter Instrumente vorschreiben. Einige Werke sollen nach Levinson auch darum korrekterweise nur mit bestimmten Instrumenten aufgeführt werden können, weil sie bestimmte repräsentationale Eigenschaften haben (Levinson 1990a, 246). So sollen Oboenklänge in Berlioz' *Symphonie fantastique* in einigen Passagen Flötenklänge von Schäfern darstellen. Könnte man diese Passagen aber, ohne vom Werk abzuweichen, auch mit anderen Instrumenten als mit Oboen oder anderen flötenartigen Instrumenten spielen, dann könnte man diesen Passagen, so Le-

vinson, nicht die repräsentationalen Eigenschaften zuschreiben, die sie haben. Möglicherweise lässt sich über einen Bezug auf repräsentationale Eigenschaften eher eine Bindung der Korrektheitsbedingungen von Werken an bestimmte Instrumente nachweisen als mit einem Bezug auf ästhetische Eigenschaften. Denn eine repräsentationale Eigenschaft eines Werkes ist möglicherweise eher als eine ästhetische Eigenschaft etwas, das allen korrekten Vorkommnissen des Werks zukommt. Allerdings haben wahrscheinlich nur wenige Stücke überhaupt repräsentationale Eigenschaften und nicht alle repräsentationalen Werke haben solche repräsentationale Eigenschaften, die etwas mit ihrer Instrumentation zu tun haben. Hinzu kommt, dass es umstritten ist, ob Werke überhaupt repräsentationale Eigenschaften haben können. Der letzteren Frage werde ich mich im übernächsten Abschnitt näher widmen.

Wir können zusammenfassend festhalten, dass künstlerische Absichten, die direkt auf die Instrumentation gerichtet sind, aber auch andere künstlerische Anliegen, in einigen Fällen zur Entstehung von Werken führen, die eine Verwendung bestimmter Instrumente vorschreiben. In anderen Fällen ist die Verwendung bestimmter Instrumente notwendig, um dem Werk gerecht zu werden. Musikstücke können sich jedenfalls über ihre auditiven Merkmale hinaus auch durch die zu verwendenden Instrumente unterscheiden.

Zweifellos gibt es aber auch Werke, die überhaupt nicht mit bestimmten Instrumenten verknüpft sind. Dazu gehört zum Beispiel Karlheinz Stockhausens *Studie I*. Stockhausens Interesse für die Weise der Klangerzeugung ging im Fall der *Studie I* nicht über die Frage hinaus, wie Töne eines bestimmten auditiven Charakters zu erzeugen sind (Stockhausen 1954, 34–36). Bisherige Wiedergaben der *Studie I* wurden, soweit ich weiss, ausschliesslich mit elektronischen Mitteln erzeugt. Das geschah aber nur darum, weil herkömmliche Instrumente zu einer solch präzisen Klangerzeugung nicht in der Lage sind. Die *Studie I* ist ausdrücklich als ein Stück zu verstehen, das mit beliebigen Mitteln wiedergegeben werden kann, solange diese Mittel dazu geeignet sind, Tonabfolgen mit den passenden auditiven Merkmalen zu erzeugen. Zeichnet sich dieses Werk gegenüber anderen Werken bloss durch seine auditiven Merkmale aus und das Fehlen einer Instrumentationsvorgabe? Nachdem ich mich im letzten Abschnitt mit auditiven Merkmalen und in diesem Abschnitt mit der Instrumentation musikalischer Werke beschäftigt habe, gehe ich in den nächsten beiden Abschnitten auf weitere Individualitätsmerkmale von Musikstücken ein. Darunter werden wir auch auf solche stossen, welche die *Studie I* gegenüber anderen möglichen Werken auszeichnen, die gleich klingen und ebenfalls nicht mit bestimmten Instrumenten verknüpft sind.

6.4 Individuationsfaktoren über die auditiven Merkmale und die Instrumentation hinaus (I)

Dodd, wir erinnern uns, ist der Meinung, dass sich alle „rein instrumentalen“ Stücke bloss durch die auditiven Merkmale ihrer korrekten Vorkommnisse individuieren. Diese Annahme trifft in zwei Hinsichten nicht zu. Erstens beziehen sich die Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke meist nicht nur auf auditive Merkmale von Wiedergaben, sondern in einigen Fällen mindestens auch auf die zu verwendende Instrumentation. Zweitens kann man zwei Musikstücke auch alleine darum voneinander unterscheiden, weil ihnen je andere Interpretationsweisen gerecht werden, obwohl sie dieselben Korrektheitsbedingungen haben. Wir haben damit bisher vier verschiedene Individuationsfaktoren von Musikstücken identifiziert, die schematisch in einer 2x2-Matrix festgehalten werden können:

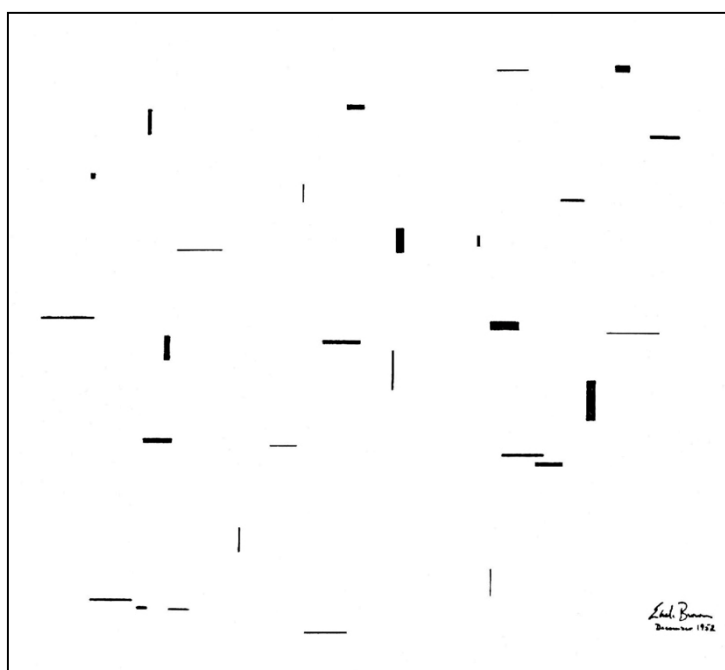
	Auditive Merkmale	Instrumentation
Korrektheitsbedingungen	A	C
Dem Werk gerecht werdende Interpretationsweise	B	D

Musikstücke können sich grundsätzlich mindestens hinsichtlich dieser vier unterschiedlichen Faktoren A-D unterscheiden. Ich werde gleich anhand einiger Beispiele die Annahme plausibilisieren, dass es noch mehr Individuationsfaktoren von Werken gibt, die in dieser Matrix nicht aufgeführt sind. Man scheint sogar kaum in einer informativen Weise Grenzen dafür angeben können, wie weit diese Matrix zu erweitern ist, um alle Individuationsfaktoren darstellen zu können.

Unter anderem am Beispiel von *Imaginary Landscape No. 4* wurde klar, dass einige Musikstücke nur als Tonabfolgen vorkommen können, die mit bestimmten Mitteln produziert wurden. Um *Imaginary Landscape No. 4* wiederzugeben, genügt es aber nicht, so und so viele, so und so beschaffene Radios irgendwie zu bedienen. Man muss sich mehr oder weniger genau an Cages Vorgaben halten, die bestimmen, *wie* die zu verwendenden Geräte einzurichten sind. Wir können also die obige Matrix möglicher Individuationsfaktoren musikalischer Werke wie folgt erweitern:

	Auditive Merkmale	Instrumentation	Handhabung der Instrumente
Korrektheitsbedingungen	A	C	E
Dem Werk gerecht werdende Interpretationsweise	B	D	F

Zwei verschiedene Musikstücke können hinsichtlich A-D gleich sein und sich doch hinsichtlich E oder F unterscheiden. Der weitere Ausbau dieser Matrix von Individuationsfaktoren musikalischer Werke in die Richtung ihrer Längsachse kann vielleicht nicht informativ begrenzt werden. Werfen wir einen kurzen Blick auf weitere avantgardistische Werke, um die Vielfalt von werkindividuierenden Eigenschaften näher kennenzulernen. 1. Earle Brown trägt den Interpreten seines Stücks *December 1952* bloss vor, eine unkommentierte grafische Partitur (vgl. Abbildung unten) musikalisch zu interpretieren. Brown hat nicht festgelegt, wie sich eine Interpretation dieser Partitur anzuhören hat oder mit welchen Instrumenten sie wiedergeben ist.



December 1952, Earle Brown

Die Korrektheitsbedingungen dieses Werkes beziehen sich weder auf die auditiven Merkmale seiner Wiedergaben noch auf die zu verwendenden Instrumente, aber sie beziehen sich auf die Frage, ob dieser Partitur gefolgt wurde oder nicht. 2. Derselbe Komponist trägt in der

Partitur zu seinem aleatorischen Werk *Available Forms II* den Interpreten vor, die Reihenfolge der zu spielenden Passagen erst *im Moment der Aufführung* festzulegen. Dieses Werk würde nicht korrekt aufgeführt werden, wenn diese Entscheidung schon einige Zeit vor der Aufführung fiele. 3. Dieter Schnebel und Karlheinz Stockhausen weisen die Interpreten ihrer Stücke *Laut-Gesten-Laute* bzw. *Harlekin* dazu an, sich in einer bestimmten Weise zu *bewegen*. 4. Michel Redolfis *Sonic Waters* ist ein Stück, das dazu gedacht ist, unter Wasser abgespielt und gehört zu werden. Man kann sagen, dieses Stück könne in einer werkkonformen Weise nur in dieser Umgebung vorkommen. Es gehört zu diesem Stück, unter Wasser oder in einer ähnlichen Umgebung präsentiert zu werden. 5. La Monte Young fordert die Interpreten seiner *Composition 1960 #5* auf, während der Aufführung einen Schmetterling im Konzertsaal fliegen zu lassen und nach der Aufführung in die Freiheit zu entlassen.

Unsere Aufführungspraxis scheint diese besonderen Vorgaben zu beachten und wir sprechen normalerweise erst dann von korrekten Wiedergaben, wenn sie erfüllt wurden. Vorgaben dieser Art können auch einen Einfluss darauf haben, wie ein Werk wiederzugeben ist, wenn es in einer Weise wiedergegeben werden soll, die dem Werk gerecht wird. Vielleicht möchte man der obigen Aufzählung avantgardistischer Werke entgegnen, dass man damit bereits die Grenzen der Musik überschritten hat. Doch mit welchem Recht könnte dies behauptet werden? *Harlekin* zum Beispiel ist zweifellos irgendwo zwischen einem *paradigmatischen* Tanz oder einem Performance-Werk und einem *paradigmatischen* musikalischen Werk einzuordnen. Dieses Werk als ein Musikstück zu beschreiben, entspricht aber der normalen Praxis. Man sollte wahrscheinlich die Möglichkeit nicht ausschliessen, dieses Werk auch als „Tanz“ beschreiben zu können, der in einer bestimmten Weise musikalisch zu untermalen ist. Vielleicht ist der Name „Harlekin“ ambig zwischen einem Bezug auf ein Musikstück und einem Bezug auf einen Tanz. Wir beziehen uns mit diesem Namen vielleicht manchmal auf den einen und manchmal auf den anderen Typen. Gegen ein Verständnis von *Harlekin* als Musikstück mag eingewendet werden, dass Korrektheitsbedingungen von Musikstücken nicht bestimmte, in auditiver Hinsicht irrelevante, Bewegungen von Interpreten fordern können, weil sich Vorkommnisse musikalischer Werke, als Tonabfolgen, ja selbst körperlich nicht (in der erfordernten Weise) bewegen können. Letzteres trifft natürlich zu. Trotzdem kann sich aber ein Typ von Tonabfolgen unter anderem dadurch auszeichnen, dass seine korrekten Vorkommnisse von Interpreten erzeugt werden, die bestimmte Bewegungen ausüben. *Harlekin* ist gerade ein solcher Typ.

Es scheint schwierig zu sein, die möglichen Individuationsfaktoren musikalischer Werke unter einen informativen Begriff oder unter eine überschaubare Menge von informativen Begriffen zu bringen. Vielleicht ist das nicht möglich. In den Abschnitten 6.7 und 6.8 werden

die Individuationsfaktoren immerhin in einigen Hinsichten negativ begrenzt werden können. Wir werden uns dort mit Eigenschaften von Werken beschäftigen, die, im Gegensatz zu regelmäßig geäußerten Vermutungen, *nicht* werkindividuierend sind. Danach werde ich gegen Ende des Abschnitts 6.8 doch noch einen skizzenhaften Versuch unternehmen, eine mehr oder weniger vollständige Antwort auf die Frage nach den Individuationsmerkmalen von Musikstücken zu geben.

Trotzdem möchte ich es an dieser Stelle nicht einfach darauf beruhen lassen, sondern im nächsten Abschnitt ein weiteres Individuationsmerkmal von Musikstücken näher untersuchen, das einerseits sehr umstritten, andererseits aber besonders bedeutsam ist für unseren Umgang mit Musik. Gemeint ist der Inhalt musikalischer Werke. Auch wenn man anerkennt, dass sich Avantgarde-Werke durch eine Reihe unterschiedlichster Faktoren individuieren, wird man an dieser Stelle vielleicht noch an der Annahme festhalten wollen, dass sich wenigstens die *meisten* der bisher komponierten aufführbaren Stücke bloss durch auditive Merkmale und die zu verwendende Instrumentation auszeichnen. Wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, ist diese Vermutung allerdings zurückzuweisen. Denn fast alle Musikstücke zeichnen sich auch durch einen bestimmten *Inhalt* aus.

6.5 Individuationsfaktoren über die auditiven Merkmale und die Instrumentation hinaus (II): Inhalt

Der Individuationsfaktor musikalischer Werke, den ich im Folgenden näher betrachten werde, ist der *Inhalt* eines Werkes im Sinne seiner propositionalen und expressiven Gehalte und anderer Verweise und Bezüge des Werkes bzw. seiner Passagen. Zwei Werke können auch alleine aufgrund unterschiedlicher Inhalte voneinander unterschieden werden. Die meisten, der uns bekannten, Musikstücke haben einen Inhalt und eine musikalische Praxis, deren Werke nie oder fast nie Inhalte oder Bezüge aufweisen, wäre radikal verschieden von der unsrigen.

Komponisten weisen ihre Interpreten normalerweise nicht einfach an, Tonfolgen mit diesen oder jenen Instrumenten zu erzeugen, die diese oder jene auditiven Eigenschaften aufweisen. Sie weisen ihre Interpreten insbesondere auch an, Tonfolgen zu erzeugen, die diese oder jene Verweise, Bezüge, Inhalte aufweisen. Anweisungen an Interpreten von Musikstücken sind in dieser Hinsicht in der Regel ähnlich zu verstehen wie die Anweisung, ein bestimmtes Wort auszusprechen. Wer ein Wort sagen soll, der wird nicht einfach angewiesen, eine Lautfolge mit bestimmten auditiven Merkmalen zu äussern. Ein bestimmtes Wort auszusprechen,

besteht vielmehr darin, eine Lautfolge *in einer bestimmten Bedeutung* mit bestimmten auditiven Merkmalen zu äussern.

Zu den ganz wenigen Ausnahmen inhaltsloser Musikstücke gehören zum Beispiel gewisse rein automatisch, durch Computer generierte Stücke.¹¹³ Solche Stücke enthalten nur dann bezugnehmende Elemente, wenn sie irgendwie vor der Kompositionsoperation durch den Künstler gestiftet wurden. Denn ein Computer kann nicht selbstständig Output erzeugen, der auf etwas verweist.

In der Regel haben Musikstücke bzw. ihre Teile aber einen Inhalt bzw. bestimmte Bezüge. Betrachten wir näher, welche Inhalte musikalische Werke aufweisen oder aufweisen können. Vielleicht am offensichtlichsten haben gesangliche Werke, die einen Text enthalten (z. B. im Gegensatz zu Jodel-Gesängen), einen Inhalt, der dem Inhalt des jeweiligen Textes entspricht. Aus denselben Gründen, aus denen wir Liedern bzw. Teilen davon semantische Eigenschaften zuschreiben, muss z. B. auch solchen Musikstücken bzw. Teilen davon semantische Eigenschaften zugeschrieben werden, die Morse-Code enthalten.¹¹⁴

Wie steht es aber mit Werken, die keine sprachlichen Elemente enthalten? Können sich auch solche Musikstücke auf etwas beziehen? Ich werde im Folgenden auf drei Hinsichten eingehen, in denen musikalischen Werken ein nicht-sprachlicher Inhalt zukommen kann. Unter einem „nicht-sprachlichen Inhalt“ verstehe ich hier einen Inhalt, der nicht durch Sprache ausgedrückt wird. Ob das im Einzelfall auch ein Inhalt ist, der nicht durch Sprache ausgedrückt werden *kann*, ist eine andere Frage. Ich werde erstens erläutern, dass und inwiefern einige Musikstücke nicht-sprachliche *Darstellungen* von realen oder fiktiven Sachverhalten sind. Zweitens werde ich darauf zu sprechen kommen, dass Musikstücke regelmässig *Emotionen* oder *Stimmungen ausdrücken*. Für die allermeisten musikalischen Werke, auch für solche in der Tradition der sogenannten „absoluten Musik“¹¹⁵, gilt schliesslich, dass sie *innermusikalische Bezüge* aufweisen. Es gibt darüber hinaus zweifellos noch weitere Möglichkeiten, wie sich Musikstücke auf etwas beziehen können, die ich in dieser Dissertation nicht behandeln werde.

Beginnen wir mit der These, dass einige Musikstücke Darstellungen sind oder enthalten. Auch musikalische Werke ohne sprachliche Bestandteile können, gemäss unserer normalen Redeweise über diese Werke, die Eigenschaft aufweisen, etwas darzustellen. In dieser Weise sprechen wir zum Beispiel über den *Zauberlehrling* (*L'apprenti sorcier*) von Dukas, der auf dem

¹¹³ Lejaren Hiller ist beispielsweise bekannt dafür, Software programmiert zu haben, die musikalische Kompositionen als Output erzeugt (vgl.: Holtzman 1981, 51).

¹¹⁴ Ein Werk, das Morse-Code enthält ist *Lucifer* von Alan Parson Project.

¹¹⁵ Vgl. zum Begriff der absoluten Musik insb. Dahlhaus (1978, 13), der unter diesen Begriff fallende Stücke u. a. als „begriffs-, objekt- und zwecklos“ und „den Affekten und Gefühlen der irdischen Welt entzückt“ beschreibt.

gleichnamigen Werk von Goethe basiert. Sowohl das literarische Werk von Goethe als auch die Vertonung von Dukas erzählen eine Geschichte über einen Zauberlehrling. So soll etwa ein Element des Musikstücks von Dukas, in diesem Fall Klänge eines Fagotts, einen Besen repräsentieren, der durch den Zauberlehrling zum Leben erweckt wird. Eines der bekanntesten Stücke darstellender Musik in diesem Sinne ist Prokofjews *Peter und der Wolf* (*Petya i volk*). Ein weiteres von unzähligen Beispielen ist *Pacific 231* von Arthur Honegger, das mit musikalischen Mitteln die Fahrt einer Lokomotive darstellt. Und sind denn *La Mer* von Debussy und Smetanas *Moldau* (*Vlatva*) nicht offensichtlich Darstellungen von Gewässern und Ereignissen, die um diese Gewässer herum geschehen? Wir scheinen diese Stücke nicht bloss mit Gegenständen oder Ereignissen zu *assoziiieren*, sondern von einem objektiv geltenden Bezug dieser Stücke auf die repräsentierten Objekte auszugehen. Oft wird diesem Bezug auch eine signifikante ästhetische Bedeutung zugemessen. Die Weise, in der eine Komponistin etwas musikalisch repräsentiert, wird als künstlerisch relevante Leistung angesehen. Insofern diese Leistung im Rahmen des Kompositionsaktes vollbracht wird, scheint man annehmen zu müssen, dieses Verknüpfen von Ton und repräsentiertem Objekt sei Teil der Erschaffung eines Werkes.

Wir sprechen also offenbar davon, dass einige musikalische Werke etwas darstellen. Allerdings gibt es, wie gleich zu sehen sein wird, Versuche diese Redeweise als unreflektiert zurückzuweisen. Einige Philosophen behaupten, die Rede von nicht-sprachlichen musikalischen Darstellungen sei höchstens als Rede darüber zu verstehen, dass die jeweiligen Stücke mit den vermeintlich dargestellten Objekten assoziiert werden oder dass der Komponist seinen Rezipienten vorschlägt, die Stücke mit diesen oder jenen Objekten zu assoziieren. Ich werde im Folgenden einige Überlegungen in diese Richtung näher untersuchen und schliesslich zurückweisen.

Musikalische Darstellungen, wie *La Mer* und *Vlatva*, zeichnen sich unter anderem dadurch aus, die dargestellten Objekte, oberflächlich gesehen, durch die Werke direkt sinnlich wahrnehmbar zu machen. Das, was ich höre, wenn ich *La Mer* höre, ist, in einem bestimmten Sinn, das Meer. Natürlich wird unter normalen Umständen niemand das Stück mit dem Meer bzw. eine sinnliche Wahrnehmung des Meeres mit einer sinnlichen Wahrnehmung von *La Mer* verwechseln. Es ist nur gemäss einer verkürzten Redeweise der Fall, dass *La Mer* identisch mit dem Meer ist bzw. dass wir das Meer hören, wenn wir *La Mer* hören. In der gleichen Weise, in der wir über Stücke wie *La Mer* sprechen, äussern wir uns auch über gegenständliche Werke bildender Künste. Indem wir ein Werk der bildenden Künste „gegenständlich“ nennen, beschreiben wir es ebenfalls als Medium, durch welches das dargestellte Objekt dem Betrachter, in einem bestimmten Sinn, sinnlich präsent wird. Wer Botticellis Gemälde *Porträt*

der *Simonetta Vespucci* sieht, der sieht, in einem bestimmten Sinn, Simonetta Vespucci. Etwas genauer gesagt sehen wir Simonetta Vespucci *in* diesem Gemälde oder bestimmte Farbpigmente *als* Simonetta Vespucci (Wollheim 1968, 28ff.). In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Darstellungsart gegenständlicher Werke der bildenden Künste von sprachlichen Darstellungen. Wir sprechen von Wörtern und Sätzen nicht so, als ob sie die Dinge *wären*, auf die sie sich als sprachliche Zeichen beziehen. Die sinnliche Wahrnehmung der sprachlichen Ausdrücke geht auch oberflächlich gesehen nicht mit der Wahrnehmung derjenigen Objekte einher, auf welche sich diese sprachlichen Ausdrücke beziehen, wenn sie sich auf etwas anderes als sich selbst beziehen.¹¹⁶ Zwar können wir uns mit sprachlichen Mitteln zum Beispiel lautmalerisch auf etwas beziehen oder wir können, wie in der Konkreten Poesie, visuell wahrnehmbare *Bilder* durch sprachliche Elemente schaffen, so dass sprachliche Elemente oberflächlich gesehen tatsächlich mit dem repräsentierten Objekt identifiziert werden. Allerdings handelt es sich dabei nicht um genuin *sprachliche* Weisen, etwas darzustellen.

Goodman (1968, 42f.) unterscheidet die genuin sprachliche Darstellungsweise terminologisch von der Darstellungsform, die gegenständlichen Werken der bildenden Künste als solchen zukommt, indem er erstere „Beschreibung“ und letztere „Repräsentation“ nennt. Ich werde mich im Folgenden an diese Terminologie halten, die Ausdrücke „Beschreibung“ und „Repräsentation“ also in diesem technischen Sinn verwenden. Die paradigmatischen, unbestrittenen Beispiele von repräsentationalen Kunstwerken sind gegenständliche Werke der bildenden Künste. Ob der oben präsentierte Eindruck nicht täuscht und auch *La Mer* und bestimmte andere musikalische Werke Repräsentationen sind, soll im Folgenden untersucht werden.

Angesichts des gerade angestellten Vergleichs der Musik mit sprachlichen Darstellungen und den bildenden Künsten scheint die Annahme nahezuliegen, dass auch einige musikalische Werke einen repräsentationalen Charakter haben. Ebenso wie Gemälde und Skulpturen vermittle ihrer visuellen Eigenschaften etwas repräsentieren können, scheinen musikalische Werke einer Repräsentation durch auditive Eigenschaften fähig zu sein. Um zu klären, ob es sich tatsächlich so verhält, sollen im Folgenden zwei Einwände gegen diese Analogie von bildenden Künsten und der Musik geprüft werden. Ich werde mich dem ersten dieser Einwände gleich ausführlich widmen und gegen Ende dieses Abschnittes auf den zweiten zu sprechen kommen.

Ein erster Einwand gegen die Möglichkeit musikalischer Repräsentation beruht darauf, dass sich Repräsentationen auf das Repräsentierte beziehen, indem sie Gedanken über diese

¹¹⁶ Wenn wir uns mit einem sprachlichen Ausdruck auf diesen Ausdruck *selbst* beziehen, dann ist keine Darstellungsrelation involviert.

Dinge ausdrücken (vgl.: Hanslick 1854, 20ff.; Scruton 1976, 273; Dodd 2007, 260). Eine Repräsentation ist, ebenso wie eine Beschreibung, nicht ein blosser Hinweis auf etwas, ein blosses Zeichen für etwas, sondern enthält immer eine Prädikation.¹¹⁷ Etwas wird in einer Darstellung als Träger bestimmter Eigenschaften dargestellt. Zum Beispiel stellt Botticellis *Porträt der Simonetta Vespucci* Simonetta Vespucci als so-und-so-aussehend, als sich an einem bestimmten Ort befindend usw. dar. Wenn auch Repräsentationen keine Satzstrukturen aufweisen, so sind sie Sätzen doch insofern ähnlich, als auch mit ihnen etwas von etwas prädicirt wird. In diesem Sinne drücken sowohl Beschreibungen als auch Repräsentationen Gedanken über ihre Bezugsobjekte aus. Mit einem zur Repräsentation fähigen Medium muss man daher Gedanken ausdrücken können.

Ich behaupte hier nicht, dass es keine signifikanten Unterschiede zwischen den Gehalten sprachlicher Äusserungen und den Inhalten von piktorialen Darstellungen gibt. Im Abschnitt 5.3 bin ich kurz auf die *Fregeanischen* Gedanken eingegangen. Nach Freges Ansicht handelt es sich dabei um die abstrakten Gehalte von Aussagesätzen. Ob Repräsentationen in *diesem* Sinn Gedanken ausdrücken, müsste erst näher untersucht werden. Zweifellos stellen Repräsentationen aber bestimmte Dinge als so-und-so seiend dar und wenigstens in diesem einfachen Sinn drücken sie Gedanken über die dargestellten Dinge aus.

Hanslick (1854) und Dodd (2007) sprechen der Musik jedoch die Fähigkeit ab, in diesem einfachen Sinn in einer nicht-sprachlichen Weise Gedanken auszudrücken, weil Musik zu „unbestimmt“ sei. Dodd behauptet:

(...) the putative thoughts expressed by pieces of music are insufficiently determinate to have a propositional content and, hence, to be thoughts-proper. (Dodd 2007, 260)

Und Hanslick bemerkt, Musik sei eine „unbestimmte Sprache“ (1854, 36) und habe daher keinen „Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes“ (ebd., 163). Was meinen Hanslick und Dodd, wenn sie von der „Unbestimmtheit“ von Musik sprechen? Um einen Gedanken auszudrücken, genügt es nicht, bloss irgendetwas mit der Absicht zu tun, diesen Gedanken ausdrücken. Ich kann daran scheitern, X zu sagen oder X zu malen usw. Um etwas mit einem Werk zu repräsentieren, muss erstens das gewählte künstlerische Medium selbst und zweitens das, was ich mit diesem Medium gemacht habe, unabhängig vom Fassen einer entsprechen-

¹¹⁷ Das gilt wenigstens dann, wenn man unter einer Beschreibung einen Satz versteht und nicht bloss ein Wort, das sich auf etwas bezieht. Goodman (1968, 228) nennt auch letzteres eine Beschreibung. Aber das ist hier nicht weiter relevant.

den Absicht dazu geeignet sein, bestimmte Subjekte von Gedanken, damit verknüpfte Begriffe und so Gedanken selbst herauszugreifen. Ein Maler kann nicht beliebig festlegen, worauf die Beziehung des Ausgedrückt-Werdens zwischen seinem Gemälde und einem bestimmten auszudrückenden Gedanken beruhen soll. Das künstlerische Medium muss, um repräsentationsfähig zu sein, bereits vor der künstlerischen Arbeit das Potenzial haben, Gedanken auf *bestimmte*, nicht beliebige, Weisen auszudrücken und der Künstler kann nur dann eine Repräsentation erstellen, wenn er diese Potenzialitäten ausnutzt. Wenn Hanslick und Dodd Musik als zu „unbestimmt“ beschreiben, dann meinen sie damit, das musikalische Medium spüre mögliche Beziehungen zwischen den Elementen eines musikalischen Werkes und den auszudrückenden Gedanken nicht schon in dieser Weise vor. Die Musik bringt nach Hanslick und Dodd keine solchen Potenzialitäten mit sich und ist darum nicht zur Repräsentation fähig. Für Hanslick (ebd, 20ff.) ist die Unbestimmtheit der Musik genauer gesagt eine „begriffliche“ Unbestimmtheit: Es soll der Musik nicht möglich sein, Begriffe herauszugreifen und darum sei es nicht möglich, durch Musik Gedanken auszudrücken.¹¹⁸

Während Hanslick diese These als selbstverständlich vorauszusetzen und kein handfestes Argument dafür vorzubringen scheint, begründet Dodd die Behauptung, Musik sei zu „unbestimmt“, um Gedanken auszudrücken, mit dem Fehlen von *Konventionen* bezüglich musikalischer Repräsentation. Unter einer „Konvention“ ist hier eine explizite oder implizite Übereinkunft solcherart zu verstehen, dass etwas, das per Konvention gilt, ausschliesslich darum gilt, weil darüber eine Übereinkunft getroffen wurde. Damit man mit einem künstlerischen Medium einen Gedanken ausdrücken kann, muss es nach Dodd (2007, 260) Konventionen darüber geben, welche Elemente von Werken dieses Mediums welche Begriffe ausdrücken können und wie diese Begriffe durch die „Anordnung“ solcher Elemente verknüpft werden. Um zum Beispiel eine Repräsentation von X malen zu können, muss es gemäss Dodd eine konventionell sanktionierte Weise geben, die basalen Elemente von Gemälden, also die Formen und Farben grafischer Elemente, mit X zu verknüpfen. Eine solche Konvention kann z. B. vorgeben, die Umrisse des zu repräsentierenden Objektes so abzubilden, wie sie sich einem Betrachter dieses Objektes von einem normalen Beobachtungspunkt aus präsentieren würden (Novitz 1976, 324). Während die Malerei nach Dodd solchen Konventionen unterliegt, gebe es keine analogen Konventionen in der musikalischen Praxis. Die Existenz entsprechender Konventionen für ein Medium sei aber notwendig, um mit diesem Medium etwas repräsentieren zu können.

¹¹⁸ Vgl. auch Kant, der über die (nicht-sprachliche) „Tonkunst“ in §53 seiner *Kritik der Urteilkraft* schreibt, sie spreche durch „lauter Empfindung ohne Begriffe“ und lasse nichts „zum Nachdenken“ übrig. Vgl. auch §16.

Es ist jedoch alles andere als offensichtlich, ob die Möglichkeit, etwas zu repräsentieren, begrifflich an das Befolgen gewisser Konventionen gebunden ist. Dodd hat auf seiner Seite Goodman (1968), der eine einschlägige Verteidigung der These vorgebracht hat, dass in jedem Fall einer Repräsentation Konventionen involviert sind bzw. befolgt werden. Insbesondere trifft es nach Goodman nicht zu, dass etwas nur schon darum eine Repräsentation von X sein kann, weil es mit der Absicht geschaffen wurde, X zu repräsentieren, und X hinreichend *ähnlich* ist.¹¹⁹ Genauer gesagt könne dies dann nicht genügen, wenn der Massstab für hinreichende Ähnlichkeit anders als durch Konventionen festgelegt wird. Repräsentation beruht nach Goodman auf „Gewöhnung“ („inculcation“) (ebd., 38). Das heisst, eine Repräsentation von X kann gemäss Goodman erst dann gelingen, wenn sich die Künstlerin an die Weise hält, wie X in einem bestimmten Kontext mit einem bestimmten Medium normalerweise repräsentiert wird. Wenn es keine Weise gibt, wie X normalerweise repräsentiert wird, dann kann X auch nicht repräsentiert werden. Natürlich trifft das nicht zu, wenn „X“ für etwas sehr Spezifisches steht. Aber sobald „X“ ein hinreichend allgemeiner Begriff ist, sollen Repräsentationen von X nur unter dieser Bedingung möglich sein. Es braucht nach Goodman in jedem Fall eine konventionelle *Grundlage* dafür, dass eine Ähnlichkeit zum repräsentierten Objekt in dieser oder jener Hinsicht, zusammen mit den richtigen künstlerischen Absichten, genügt, damit es sich beim fraglichen Gegenstand um eine Repräsentation von etwas handelt.

Dodds und Goodmans Annahme, Repräsentation beruhe in jedem Fall auf dem Befolgen von Konventionen, bleibt aber nicht unwidersprochen. Diese Annahme zurückweisend, zitiert Danto (1992, 26) eine ethnologische Studie über eine Gemeinschaft, die in keiner Weise an einen Umgang mit Bildern gewohnt ist und trotzdem bei einem Besuch von Ethnologen nach Aufforderung „unmittelbar“ (ebd., 26), ohne über piktoriale Konventionen aufgeklärt worden zu sein, Bilder von bestimmten Objekten geschaffen hat, die wir als solche erkennen können. Dieses ethnologische Experiment soll zeigen, dass die Möglichkeit, Repräsentationen zu erzeugen und zu erkennen, nicht erst dann gegeben ist, wenn zuvor eine bestimmte Weise, etwas zu repräsentieren, konventionell etabliert wurde. Möglicherweise können Gedanken mit einem Bild alleine dadurch ausgedrückt werden, indem etwas gemalt wird, das dem zu

¹¹⁹ Die Kombination von „Absicht, X zu repräsentieren“ und „hinreichende Ähnlichkeit mit X“ kommt erst dann überhaupt dafür infrage, ein Gelingen einer Repräsentation von X zu garantieren, wenn die Absichten des Künstlers eindeutig sind. Wenn jemand Simonetta Vespucci malen möchte und *unwissentlich* ihre Zwillingschwester zum Modell nimmt, ist das entstehende Porträt, trotz hinreichender Ähnlichkeit mit Simonetta, wahrscheinlich *kein* Porträt von Simonetta. Denn die Absicht dieses *Modell* zu malen, übertrumpft die Absicht Simonetta zu malen.

repräsentierenden Gegenstand in bestimmten Hinsichten ähnlich ist, die in diesem Zusammenhang auch in jedem anderen kulturellen Kontext relevant sind.¹²⁰

Wenn Konventionen bzgl. der Weise, wie etwas zu repräsentieren ist, nicht vorhanden sein müssen, um etwas repräsentieren zu können, dann ist das Fehlen entsprechender Konventionen im Fall der Musik natürlich noch nicht Grund genug, musikalischen Werken die Fähigkeit abzusprechen, etwas zu repräsentieren. Es ist dann möglicherweise nur notwendig, dass Musikstücke den zu repräsentierenden Objekten in einer bestimmten Hinsicht ähnlich sind, wobei nicht konventionell festgelegt wurde, um welche Hinsicht es sich dabei handeln muss.

Es ist mir hier aber nicht möglich, näher Stellung nehmen zu können zur Frage, ob es Konventionen bzgl. Repräsentation braucht, um Repräsentationen zu schaffen, oder ob eine unabhängig davon zu bestimmende hinreichende Ähnlichkeit des Werkes zum Objekt genügt, das repräsentiert werden soll. Spielen wir daher beide Möglichkeiten der Reihe nach durch. Nehmen wir zuerst für den Moment an, dass repräsentationale Beziehungen bloss auf „natürlichen“, d. h. kontextunabhängig relevanten, nicht bloss konventionell festgelegten, Ähnlichkeiten zwischen Repräsentationen und den zu repräsentierenden Objekten beruhen. Ist die Musik unter dieser Annahme ein repräsentationsfähiges Medium? Man könnte diese Frage mit der folgenden Begründung verneinen wollen: Die als repräsentierend beschriebenen Musikstücke sind den vermeintlich repräsentierten Objekten in der Regel gerade *nicht* „einfach so“ hinreichend ähnlich, weil wir in der Regel noch nicht einmal zuverlässig auf die allgemeine *Art* der vermeintlichen Bezugsobjekte schliessen können, wenn wir die jeweiligen Musikstücke bloss hören und nicht noch weitere spezifische Informationen zur Verfügung haben (Scruton 1976, 277). Auch wenn Repräsentation grundsätzlich auf „natürlichen“ Ähnlichkeiten beruhen kann, scheinen die musikalischen Werke, die als repräsentierend beschrieben werden, solche „natürlichen“ Ähnlichkeiten mit den zu repräsentierenden Objekten gerade nicht aufzuweisen. Wenn wir ein Porträt sehen, dann können wir normalerweise zuverlässig darauf schliessen, dass wir ein Porträt sehen, auch wenn wir kein entsprechendes spezifisches Hintergrundwissen haben. Wer aber z. B. *La Mer* hört, der wird normalerweise das Gehörte nicht als Repräsentation des Meeres auffassen, wenn ein entsprechendes Hinter-

¹²⁰ Auch Goodman bezog sich auf ethnologische Untersuchungen, aber natürlich auf solche, die seine Position stützen (1968, 15Fn15): „Concerning the fact that one has to learn to read pictures in standard perspective, Melville J. Herskovits writes in *Man and His Works* (New York, Alfred A. Knopf, 1948), p. 381: «More than one ethnographer has reported the experience of showing a clear photograph of a house, a person, a familiar landscape to people living in a culture innocent of any knowledge of photography, and to have the picture held at all possible angles, or turned over for an inspection of its blank back, as the native tried to interpret this meaningless arrangement of varying shades of grey on a piece of paper. For even the clearest photograph is only an interpretation of what the camera sees.»“

grundwissen fehlt. Wir scheinen *La Mer* nicht einfach anzuhören, dass es sich um eine Repräsentation des Meeres handelt. Die „natürliche“ Ähnlichkeit zwischen *La Mer* und dem Meer, deren Bestehen propagiert werden müsste, ist jedenfalls nicht so offensichtlich, dass ein durchschnittlicher Hörer ohne entsprechendes Hintergrundwissen *La Mer* zuverlässig als Repräsentation des Meeres erkennen würde.

Allerdings gibt es auch bildnerische Repräsentationen, die von normalen Kunstbetrachtern noch nicht einmal mit einer relativ hohen subjektiven Sicherheit als Repräsentationen erkannt werden, auch wenn eine grundsätzliche Vertrautheit mit dem Stil des Werkes vorausgesetzt wird. Zu nennen sind bestimmte moderne Werke wie Klees Gemälde *Feuer am Abend*, das wahrscheinlich wortwörtlich ein Feuer darstellt. Man sieht diesem, aus rechteckigen Farbflächen bestehenden, Gemälde aber die repräsentationalen Beziehungen kaum an, wenn man nicht schon um den Bezug des Werkes weiss. An dieser Stelle wird man vielleicht sogleich einwenden, dass wir es hier nicht mit einem, im engeren Sinne, gegenständlichen Werk zu tun haben. Vielleicht enthält *Feuer am Abend* bloss „Gegenstandszeichen“ (Kutschera 1988, 312), die in einer anderen als der Darstellungsrelation zu einem (fiktiven) Feuer stehen? Ich kann das hier nicht mit Bestimmtheit ausschliessen. Man sollte natürlich nicht ohne weiteres den Titel eines Werkes wörtlich nehmen, der das Vorhandensein einer Darstellungsrelation suggeriert. Erstens gibt es aber Aussagen von Klee, die darauf hinweisen, dass er seine Kunst, mit wenigen Ausnahmen, als eine gegenständliche Kunst versteht (Marx 2007, 3). Zweitens, wichtiger, kann man *Feuer am Abend* einen repräsentationalen Charakter jedenfalls nicht einfach aufgrund der visuellen Eigenschaften dieses Werkes absprechen. Vielleicht gäbe es bessere Beispiele als *Feuer am Abend*, aber die Existenz entsprechender Beispiele scheint in keinem Fall ausgeschlossen zu sein. Wir akzeptieren bestimmte Bilder als Repräsentationen, die für einen durchschnittlichen Betrachter nicht als Repräsentationen erkennbar sind. Zum Beispiel begegnen wir manchmal Kinderzeichnungen, die wir, ohne Hintergrundwissen, nicht als Repräsentationen erkennen würden und später, mit dem entsprechenden Hintergrundwissen, doch als solche akzeptieren und das nicht nur „dem Kind zuliebe“ tun, wenn diese Zeichnungen in den relevanten Hinsichten wenigstens gewisse Ähnlichkeiten mit den repräsentierten Objekten aufweisen.

Auch wenn die repräsentationalen Eigenschaften von Klees Gemälde für einen durchschnittlichen Betrachter ohne Hintergrundwissen nicht zu erschliessen sind, weisen die Elemente des Bildes gewisse „natürliche“ Ähnlichkeiten mit einem Feuer am Abend auf. Diese „natürlichen“ Ähnlichkeiten (z. B. hinsichtlich der Farbe) reichen möglicherweise, zusammen mit der richtigen Absicht von Klee, dafür hin, dieses Gemälde zu einer Repräsentation eines Feuers zu machen. Damit ist gemeint, dass bestimmte realistische Darstellungen eines Feuers

und Klees Werk unterschiedliche Ausprägungen derselben Merkmale aufweisen, so dass zum Beispiel Menschen, die nicht an Repräsentationen gewohnt sind, in realistischen Darstellungen ein Feuer gerade darum erkennen können, weil diese realistischen Darstellungen die entsprechenden Merkmale aufweisen. Wenn eine bestimmte „natürliche“ Ähnlichkeit hinreicht, damit ein Bild dafür infrage kommt, eine Repräsentation zu sein, dann beruht möglicherweise auch der repräsentationale Charakter von Klees *Feuer am Abend* auf einer solchen Ähnlichkeit, auch wenn es sich nicht um ein realistisches Gemälde handelt. Wenn man von Repräsentationen immer bloss eine „natürliche“ Ähnlichkeit mit dem Repräsentierten verlangt und gleichzeitig davon ausgegangen wird, dass zum Beispiel *Feuer am Abend* ein gegenständliches Werk ist, dann ist nur eine relativ geringe „natürliche“ Ähnlichkeit gefordert, um einen repräsentationalen Bezug sicherzustellen. Also kommen unter diesen Voraussetzungen auch Musikstücke dafür infrage, etwas zu repräsentieren, die von einem durchschnittlichen Hörer nicht als Repräsentationen erkannt werden.

Zudem ist zu beachten, dass es auch musikalische Werke gibt, deren repräsentationaler Gehalt von einem normalen Hörer zuverlässig erkannt werden kann, ohne über spezifisches Hintergrundwissen verfügen zu müssen. Einige Hip-Hop-Tracks bestehen zum Beispiel zum Teil aus Elementen, die für durchschnittliche Hörer als Sirenen- oder Schussgeräusche erkennbar sind. Solche Geräusche müssen dem Track nicht irgendwie fremd sein, sondern kommen z. B. als rhythmische Stilmittel vor. Bei einigen dieser Sirenen- und Schussgeräusche handelt es sich tatsächlich um Geräusche, die von Sirenen oder Schusswaffen stammen. In solchen Fällen kann möglicherweise nicht von einer Repräsentation dieser Quellen gesprochen werden, da nichts sich selbst repräsentieren kann (vgl.: Scruton 1976, 283). Solange aber diese Geräusche nicht durch eine Sirene oder eine Waffe erzeugt werden, spricht nichts dagegen, dass wir es jeweils mit musikalischen Repräsentationen zu tun haben und zwar mit solchen, deren Bezugsobjekte nicht bloss erraten werden müssen. Oder man nehme das Beispiel von George Crumbs *Vox Balaenae*, das in einigen Passagen Walgesänge so naturgetreu nachbildet, dass der Schluss auf selbige auch für einen Hörer ohne spezifisches Hintergrundwissen naheliegt.¹²¹

Welche Ähnlichkeiten weist aber beispielsweise *La Mer* mit dem Meer auf, die *La Mer* dafür qualifizieren, eine Repräsentation des Meeres zu sein? Zu den relevanten Ähnlichkeiten gehört etwa die Isomorphie der Dynamik bestimmter Passagen des Stücks mit den Bewegungen oder Geräuschen von Wellen: Sich verändernde, z. B. schneller werdende, musikalische

¹²¹ Vgl. auch Levinson (1990b, 346): „(...) it is surely not inconceivable that certain forms and shapes of musical progression should have the power – unexpectedly perhaps – to regularly call to mind in culturally background listeners certain thoughts, even ones of some complexity.“ Das erwähnte Hip-Hop-Beispiel und *Vox Balaenae* scheinen gerade solche Fälle zu sein, die Levinson hier in etwa vorschweben.

Dynamiken und Rhythmen stehen im Fall einiger Passagen für sich verändernde, z. B. schneller werdende, Bewegungen des Wassers. Natürlich mag bezweifelt werden, dass diese Ähnlichkeit genügt, um einen objektiven Bezug zum Meer zu schaffen. Aber wie wir oben am Fall von Klees *Feuer am Abend* gesehen haben, braucht es „nicht viel“, damit ein repräsentationaler Bezug zustande kommt. Wenn Repräsentation also alleine auf „natürlichen“ Ähnlichkeiten beruht oder beruhen kann, dann können auch Musikstücke etwas repräsentieren.

Überprüfen wir aber, wie angekündigt, noch die Möglichkeit musikalischer Repräsentation unter der Annahme, dass diesbezügliche Konventionen existieren müssen. Können wir denn die Existenz solcher Konventionen bezüglich musikalischer Repräsentationen tatsächlich *ausschliessen*? Es scheint doch zum Beispiel eine stillschweigende Übereinkunft unter Komponisten klassischer Musik zu geben, dass Wellenbewegungen durch sich verändernde Tempi/Dynamiken/Rhythmen/Lautstärken/... darzustellen sind und nicht durch einförmige, gleichbleibende Klänge, aber auch z. B. nicht durch sich verändernde *Melodien*. Was spricht dagegen, dies als eine Konvention aufzufassen, auf der entsprechende repräsentationale Eigenschaften basieren können? Es kann zwar gesagt werden, dass für bildnerische Darstellungen im Allgemeinen viel weitergehende Konventionen existieren, aber die Konventionen, die z. B. die repräsentationalen Bezüge von *Feuer am Abend* betreffen, sind ebenfalls nur minimal.

Konventionen bzgl. musikalischer Repräsentation spielen in der Musikwissenschaft und -kritik eine sehr untergeordnete Rolle, im Gegensatz zu Konventionen bzgl. bildnerischer Repräsentation in theoretischen Auseinandersetzungen mit der Malerei. Aber das zeigt nur, dass Repräsentationen in der Musikgeschichte bisher nicht die zentrale Rolle eingenommen haben, die Repräsentationen in der Geschichte der bildenden Künste innehatten und -haben.¹²² Musik war und ist zumeist keine gegenständliche Kunst. Daraus folgt aber nicht, dass einige Musikstücke nicht doch als gegenständliche Werke zu verstehen sind. Musikstücke können also auch dann repräsentational sein, wenn Repräsentation auf Konvention beruhen sollte.

Kommen wir zu einer zweiten Weise, in der Musikstücke einen Inhalt haben können. Während Repräsentation in der Musik ein eher seltenes Phänomen ist, trifft es für Musikstücke wohl in der Regel zu, dass sie *Emotionen* oder *Stimmungen ausdrücken*. Damit meine ich nicht, dass ein Musikstück in diesem oder jenem Kontext als etwas empfunden wird, das eine

¹²² Genauer gesagt trifft das auf die abendländische Geschichte des musikalischen Werkes seit dem Mittelalter zu, aber vielleicht nicht auf die Geschichte der abendländischen Musik als solches. Für Aristoteles war es zum Beispiel noch klar, dass das „Flöten- und Zitherspiel“ grösstenteils „Nachahmung“ ist (*Poetik* 1447a14ff.). In: Aristoteles - *Poetik*. Herausgegeben und übersetzt von M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1987.

Dieser Hinweis auf Aristoteles soll aber nicht überbewertet werden. Es ist nicht klar, ob Aristoteles mit „Nachahmung“ hier tatsächlich (auch) Repräsentation im engeren Sinne meint oder andere Weisen musikalischen Bezugs im Blick hat.

bestimmte Emotion oder Stimmung ausdrückt. Musikstücke, und mit ihnen ihre Vorkommnisse, haben in der Regel einen objektiven Bezug zu Emotionen, insofern sie Ausdruck derselben sind.

Wer behauptet, in einem bestimmten musikalischen Werk werde diese oder jene Emotion ausgedrückt, muss unsere Rede über die Ausdruckskraft musikalischer Werke von Redeweisen wie der folgenden trennen: „Die Moltonarten werden normalerweise als eher traurig empfunden.“ Obwohl in einem gewissen Sinne auch die Moltonarten als Emotionen ausdrückend beschrieben werden können, beziehen sie sich nicht in einem engeren, *objektiven* Sinn auf Emotionen. Moltonarten werden bloss mit dem Ausdruck von Emotionen bzw. den Emotionen selbst assoziiert, während einigen Musikstücken im engeren Sinne die Eigenschaft zukommt, Emotionen auszudrücken. In dieser Hinsicht sind Musikstücke mit Gesichtsausdrücken zu vergleichen. In bestimmten Gesichtsausdrücken zeigt sich Traurigkeit, Hoffnung, Angst usw. Emotionen werden in Gesichtsausdrücke gewissermassen „hineingesetzt“, dadurch dass jemand seine Emotionen durch eine bestimmte Mimik ausdrückt. Gesichtsausdrücke werden nicht bloss dazu verwendet, etwas auszudrücken. Sie *sind* Ausdrücke von Emotionen. Ebenso sind einige musikalische Werke Ausdruck von Emotionen und Stimmungen, im Gegensatz z. B. zu Moltonarten und ähnlichem.

Allerdings ist zum Beispiel die Rede von „trauriger Musik“ nicht in jedem Fall in diesem Sinne zu verstehen. Wenn ein Komponist ein Musikstück schaffen möchte, dass Traurigkeit ausdrückt, muss er Tonabfolgen auswählen, die bereits unabhängig von seinen Absichten „traurig“ sind. Diese vom Künstler unabhängige „Traurigkeit“ von Tonabfolgen ist eine solche, die vielleicht auch Walgesängen zugeschrieben werden kann, obwohl Wale keine Emotionen ausdrücken können. Wer ein fröhliches Stück komponieren möchte, kann darum vielleicht nicht Klänge wählen, die sich wie Walgesänge anhören. Muss also schliesslich doch zugegeben werden, dass die Emotion in die Musik sozusagen nur „von Aussen“ kommt, vielleicht über allgemein geteilte Assoziationen, und ihren Platz in der Musik unabhängig von bezugsstiftenden Handlungen von Komponisten einnimmt? Verhielte sich das so, könnte man mit einem Musikstück nur insofern eine bestimmte Emotion ausdrücken, als dieses Stück mit dieser Emotion assoziiert wird bzw. normalerweise als diese Emotion ausdrückend empfunden wird usw. Wir sprechen aber nicht in jedem Fall so über Musikstücke, wenn wir davon sprechen, dass ein Stück bestimmte Emotionen ausdrückt. Insbesondere schreiben wir Musikstücken zuweilen den Ausdruck sehr spezifischer Emotionen zu, der offensichtlich auf bezugsstiftende Handlungen des Künstlers zurückgehen muss.

Wiederum wendet aber Hanslick (1854) ein, es fehle der Musik an begrifflicher Bestimmtheit, um Emotionen auszudrücken zu können. Ein Gefühl werde immer von bestimmten

„Vorstellungen“ (ebd., 23) begleitet, also von Gedanken, um in der oben verwendeten Terminologie zu bleiben. Was eine Emotion von einer anderen unterscheidet, sind nach Hanslick nicht alleine Gemütsbewegungen, sondern das Gerichtetsein einer Emotion auf ein bestimmtes Objekt. Hoffnung ist auf einen bestimmten möglichen zukünftigen Zustand gerichtet, die Liebe auf einen bestimmten Menschen usw. Um eine bestimmte Emotion ausdrücken zu können, müssen darum gemäss Hanslick Gedanken wie „X wird geliebt“ oder „X wird erhofft“ ausgedrückt werden können. Es genüge nicht, sich einfach in einer bestimmten, gedanklich nicht spezifizierten Gemütsstimmung zu befinden. Wenn aber Musikstücke, wie von Hanslick behauptet, keine Gedanken ausdrücken können, dann können sie unter dieser Annahme auch keine Emotionen ausdrücken.

Erstens muss natürlich an dieser Stelle an die obigen Ausführungen zu musikalischen Repräsentationen erinnert werden: Musikstücke *können* Gedanken ausdrücken und wenn dies die kritische notwendige Bedingung dafür sein sollte, Emotionen ausdrücken zu können, dann steht einem Ausdruck von Emotionen durch Musik nichts im Wege. Weil Hanslick den Ausdruck von Emotionen nur insofern mit dem Ausdrücken von Gedanken verknüpft, als sie objektgebunden sind, kann zweitens darauf hingewiesen werden, dass es fraglich ist, ob Emotionen in jedem Fall objektgebunden sind (vgl.: Lamb 1987)¹²³ bzw. ob es nicht auch möglich ist, eine objektgebundene Emotion auszudrücken und gleichzeitig vom jeweiligen Objekt zu abstrahieren. Drittens ist die Proklamierung einer Objektgebundenheit von Emotionen nur dort von einer gewissen Plausibilität, wo es sich um Emotionen im engeren Sinne handelt (Levinson 1990b, 347Fn21). Eine depressive *Stimmung* zum Beispiel scheint in keinem Fall an ein bestimmtes Objekt gebunden zu sein. Es gibt aber keinen Grund zur Annahme, dass auch Stimmungen nur ausgedrückt werden können, indem ein Gedanke ausgedrückt wird. Das gibt wohl auch Hanslick (1854, 23) zu, wenn er sagt, Musik könne, wenn auch nicht „bestimmte Gefühle“, so doch wenigstens die „Dynamiken“ von Gefühlen ausdrücken. Wir sollten aus diesen Gründen daran festhalten, Musikstücke als Werke zu verstehen, mit denen Emotionen oder Stimmungen ausgedrückt werden können.

Einige Werke haben weder repräsentationalen Charakter noch drücken sie Emotionen oder Stimmungen aus. Das heisst allerdings nicht, dass solche Werke in jedem Fall inhaltslos sind. Denn, und damit komme ich zu einer weiteren Art des musikalischen Inhalts bzw. Bezugs: Die allermeisten musikalischen Werke weisen wenigstens *innermusikalische* Bezüge auf. Diese

¹²³ Vgl. dazu Schopenhauer, der davon auszugehen scheint, dass musikalische Werke objektungebundene Emotionen ausdrücken: „Sie [die Musik] drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübniß, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemüthsruhe *selbst*, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* 1. Band, 3. Buch, §52)

Weise, sich auf etwas zu beziehen, spricht schliesslich auch Hanslick explizit der Musik zu. „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst“, schreibt Hanslick (1854, 163) und meint damit offensichtlich nicht, Musik sei inhaltsleer, sondern nur, dass sie nichts ausser *sich selbst* zum Inhalt hat.¹²⁴ Zu den selbstbezüglichen Inhalten von Musikstücken zählt Hanslick insbesondere musikalische Themen. Werke mit einem dominanten Thema seien „durch dieses bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt“ und „alles andere, wenn noch so kontrastierend, ist in bezug darauf gedacht und gestaltet“ (ebd., 170). Ein Thema zu haben, bedeutet nicht, sich auf etwas Aussermusikalisches zu beziehen. Ein Thema zu haben, bedeutet hier, dass sich gewisse Elemente des Stücks in einer bestimmten Weise *aufeinander* beziehen. Elemente eines Musikstücks können zum Beispiel ein Thema einführen, es wiederholen oder weiterentwickeln. Ein Werk kann Kontrapunkte enthalten, die einen Gegensatz zum Thema bilden oder Elemente aufweisen, die das musikalische Thema verfremden oder es verabschieden usw.

Ein musikalisches Thema und musikalische Bezüge darauf sind Phänomene, deren Existenz auf dem intentionalen Setzen eines solchen Themas gründet. Man betrachte dazu eine Tonabfolge mit der, sich durch ihre auditiven Merkmale ergebenden, Struktur A-B-A-D-D-A-B-A. Die einzelnen Buchstaben stehen hier für die einzelnen Passagen. Die Zuschreibung eines Themas zu dieser Tonabfolge wäre völlig willkürlich. Je nachdem wie sich diese Abfolge genau anhört, könnten z. B. „A-B“ und „A“ mit dem gleichen Recht das Thema dieser Tonabfolge erklingen lassen. Erst eine Setzung durch eine Komponistin kann ein Thema festlegen. „Ein Thema können alle Naturstimmen der Erde zusammen nicht hervorbringen (...)“, schreibt Hanslick (ebd., 158) in diesem Zusammenhang. Wir können zwar auch in einem Geräusch des Windes in einem gewissen Sinn ein Thema finden, eine Weiterentwicklung eines Motivs u. Ä., aber das sind dann immer bloss subjektive Beurteilungen darüber, was man an diesem Geräusch besonders interessant oder prägnant findet. Es kann kein ernsthafter Streit darüber entstehen, was denn genau das Thema eines Windgeräusches ist.

Innermusikalische Bezüge kommen nicht nur Elementen eines Stücks zu, die in einem bestimmten Verhältnis zu einem musikalischen Thema stehen. Passagen eines Werkes können sich zum Beispiel auf andere beziehen, indem sie jene weiterentwickeln, mit ihnen in einen Dialog treten, an sie erinnern (und das nicht bloss assoziativ tun), ihnen Widerstand bieten, ihnen Kontur geben, auf sie vorbereiten usw. usf. Das sind alles Bezüge musikalischer Elemente, die von intentionalen Akten eines Künstlers abhängig sind. Gleichzeitig sind diese

¹²⁴ Dahlhaus (1978, 111) nennt das, was ich „innermusikalischen Bezug“ nenne, die „Wesensform“ eines Werkes. Nach dieser Terminologie kann ein Werk „reine Form“ sein und doch innermusikalische Bezüge aufweisen. Dahlhaus (ebd., 112) beschreibt die Wesensform eines Werkes unter anderem als etwas, das einen musikalischen „Sinnzusammenhang“ stiftet.

innermusikalischen Bezüge aber keine Bezüge musikalischer Elemente auf Begriffe oder Gedanken.

Kommen wir nochmals zurück zur *Studie I*, die ich gegen Ende des vorletzten Abschnitts als Beispiel eines Werkes erwähnt habe, das sich möglicherweise nur durch seine auditiven Merkmale gegenüber anderen Musikstücken auszeichnet. Stockhausen (1954) schreibt über seine *Studie I*, dass bestimmte ihrer Töne einander „gleichberechtigt“ sind (ebd., 28) und bestimmte Passagen des Stücks „sich selbst (...) gegenübergestellt“ werden (ebd., 31). Er gibt bspw. auch darüber Auskunft, dass bestimmte musikalische „Bewegungen“ im Werk nicht als „Entwicklungen“, sondern als „Berührungen“ verstanden werden müssen (ebd., 23f.). Stockhausens *Studie I* hat also, wenigstens nach der Vorstellung Stockhausens selbst, bestimmte innermusikalische Inhalte und unterscheidet sich daher von anderen Werken nicht bloss durch ihre auditiven Merkmale und das Fehlen einer Instrumentationsvorgabe.

Ich habe oben die These untersucht, dass man mit musikalischen Werken, ohne Sprache zu verwenden, keine Gedanken ausdrücken kann. Auf dieser These beruht Hanslicks und Dodds Kritik an der Annahme, dass Musikstücke etwas repräsentieren können. Mit dem Hintergrund der obigen Ausführungen zum innermusikalischen Bezug kann an dieser Stelle noch auf ein zweites zentrales Argument eingegangen werden, das nach Scruton (1976) und Dodd (2007, 260) die Unmöglichkeit musikalischer Repräsentationen nach sich ziehen soll. Musikalische Werke sind nach Scruton und Dodd auch darum nicht dazu fähig, etwas zu repräsentieren, weil eine Repräsentation zu *verstehen*, immer auch oder sogar in erster Linie bedeute, den repräsentationalen Charakter der Repräsentation zu verstehen. Musikalisches Verständnis sei hingegen nie auf das Verständnis repräsentationaler Eigenschaften gerichtet, auch wenn es sich um das Verständnis eines musikalischen Werkes handelt, das als repräsentierend beschrieben wird. Wer das *Porträt der Simonetta Vespucci* nicht als Porträt einer Frau sieht, der verstehe dieses Werk nicht. Wer *La Mer* aber nicht als Darstellung des Meeres hört, dem mangle es damit noch nicht an Verständnis dieses Werkes.

Tatsächlich können wir uns gut Situationen vorstellen, in denen wir jemandem ein mehr oder weniger tiefes Verständnis von *La Mer* zuschreiben im Wissen darum, dass diese Person nicht die geringste Ahnung davon hat, was durch dieses Stück repräsentiert werden soll. Diesbezüglich unterscheidet sich das Verstehen musikalischer Werke wahrscheinlich vom Verstehen bildnerischer Repräsentationen. In diesem Punkt ist Scruton (1976, 279f.) Recht zu geben. Selbst einzelne Aspekte eines repräsentationalen Gemäldes zu verstehen, bedeutet in aller Regel auch, zu verstehen, wie und was dieses Gemälde repräsentiert. Auch wenn das Verstehen eher auf formale Aspekte, z. B. auf die Farbbalance, gerichtet ist, können diese Aspekte

doch nicht verstanden werden, wenn sie nicht als Elemente einer Repräsentation verstanden werden.

Worin besteht denn ein musikalisches Verständnis genau? Gemäss einem vielversprechenden Vorschlag fängt das musikalische Verstehen die musikalische Ordnung oder Organisation von Werken ein (vgl. z. B.: Budd 1985, 247 & 1995, 127; Davies & Koopman 2001, 72). Die Ordnung oder Organisation eines Stücks oder einzelner Passagen eines Stücks ergibt sich aus den oben beschriebenen innermusikalischen Bezügen.¹²⁵ Das genuin musikalische Verständnis zielt auf innermusikalische Bezüge. Zum Beispiel gehört es zum musikalischen Verständnis, zu wissen, wo Kontrapunkte liegen oder welche Tonabfolge in welcher Weise eine bestimmte musikalische Entwicklung einleitet.

Das Verständnis der musikalischen Ordnung von *La Mer* ist also nicht einfach ein Verständnis von repräsentationalen Eigenschaften. Komponisten erschaffen in der Regel Werke, deren musikalische/tonale Ordnung auch dann wenigstens zu einem gewissen Masse Sinn ergibt, wenn der repräsentationale Charakter, der ihnen nachgesagt wird, nicht im Blickfeld des Rezipienten ist. Im Gegensatz dazu sind bildnerische Repräsentationen in der Regel vielleicht nicht dazu gedacht, über ihr Dasein als Repräsentationen hinaus eine künstlerisch interessante, innere Ordnung aufzuweisen. Dieser Unterschied zwischen der Musik und den bildenden Künsten ist wahrscheinlich historisch zu erklären. Wir können an dieser Stelle nochmals auf die Entwicklung der Musikgeschichte hinweisen, die, wie oben erwähnt, dafür verantwortlich ist, dass Konventionen bezüglich musikalischer Repräsentation in der Musiktheorie eine wenig prominente Rolle einnehmen. Repräsentation ist in der Musik eher eine Randerscheinung und hat sich, wenigstens in der abendländischen Kulturgeschichte, relativ spät entwickelt (aber vgl. Fussnote 122). Die Geschichte der bildenden Künste hat gerade einen gegenteiligen Verlauf genommen. Typischerweise sind Gemälde gegenständlich und in jedem Fall ist das Aufkommen abstrakter Gemälde eine spätere historische Entwicklung. Auf dem Hintergrund dieser historischen Wurzeln der Musik erwarten wir als Musikrezipienten, dass wir es mit Werken zu tun haben, die in jedem Fall auch als nicht-repräsentationale Werke eine sinnvolle Ordnung aufweisen.

Wenn es eine musikalische Weise gibt, etwas zu repräsentieren, dann muss diese Weise dem genuin musikalischen Verständnis offen stehen. Wie wir aber festgehalten haben, sind es die innermusikalischen Bezüge, die Gegenstand des musikalischen Verständnisses sind. Muss also zugegeben werden, dass sich das musikalische Verständnis niemals auf repräsen-

¹²⁵ „(...) to understand the musical work is to understand how it is put together.“ (Davies & Koopman 2001, 72)

tionale Bezüge richtet und Musikstücke daher keine repräsentationalen Eigenschaften aufweisen können? Nein, denn eine Einsicht in die repräsentationalen Eigenschaften wird auch für Einsichten in die innermusikalische Ordnung des Werkes sorgen. Was ohne Wissen um den repräsentationalen Bezug „ungeordnet“ erscheint, was nicht „eingeordnet“ werden kann, erscheint plötzlich als in einer natürlichen Folge stehend, wenn die Bezüge der fraglichen Passagen zu den repräsentierten Objekten erkannt werden. Denn die Motivation einer Komponistin, die Passagen eines repräsentationalen Werkes so-und-so zu ordnen, stemmt sich nicht *bloss* aus Überlegungen, die nur den innermusikalischen Sinn betreffen, sondern auch aus Überlegungen, welche die Beziehung des Werkes zur Welt angehen. Diese Motivation zu verstehen, ist aber notwendig, um ein vollständiges Verständnis des entsprechenden Werkes zu erlangen. Das heisst, innermusikalische Bezüge zu verstehen, heisst manchmal auch, die aussermusikalischen Verwurzelungen dieser Bezüge zu verstehen. Wir fordern zwar, dass innermusikalische Bezüge für sich gesehen in jedem Fall einen *gewissen* Sinn ergeben, aber wir fordern nicht, dass innermusikalische Bezüge in jedem Fall auch dann *vollständig* erschlossen werden können, wenn man alle aussermusikalischen Beziehungen des Werks ausblendet. Scruton weitete den Unterschied zwischen repräsentationalen Gemälden und, als repräsentational beschriebenen, Musikstücken übermässig aus, indem er annimmt, es sei möglich, Stücke wie *La Mer* vollständig zu verstehen, ohne um ihren repräsentationalen Bezug zu wissen. Auch dieses zweite Argument gegen die Möglichkeit musikalischer Repräsentationen vermag also nicht zu überzeugen.

Fassen wir das oben Gesagte zusammen. Die Wiedergaben eines bestimmten Stücks zeichnen sich in vielen Fällen unter anderem dadurch aus, gewisse sprachliche oder nicht-sprachliche Inhalte aufzuweisen. Diese Inhalte sind insbesondere nicht bloss die Funktion gewisser auditiver Merkmale der jeweiligen Werke. Es ist daher möglich, dass es zwei Werke gibt, die sich gleich anhören, aber andere Inhalte aufweisen. Mit dem Individuationsfaktor „Inhalt“ habe ich mich in diesem Abschnitt gerade darum besonders ausführlich auseinandergesetzt, weil er wenigstens in unserer musikalischen Praxis eine besonders grosse Rolle einnimmt.

In diesem und den vorherigen Abschnitten 6.2-6.4 habe ich, kurz gesagt, darauf hingewiesen, dass es eine ganze Reihe von unabhängigen Faktoren gibt, die zur Individuierung von Musikstücken beitragen können. Musikstücke können sich durch ihre auditiven Merkmale unterscheiden, unabhängig davon auch durch die zu verwendende Instrumentation, unabhängig davon auch durch ihre Bezüge usw.

Damit habe ich die Untersuchung der werkindividuierenden Faktoren abgeschlossen, mit der Ausnahme des Versuchs einer kurzen Zusammenfassung gegen Ende des Abschnitts 6.8.

Nachdem ich mich jetzt länger mit möglichen Unterschieden zwischen verschiedenen Werken beschäftigt habe, werde ich im nächsten Abschnitt kurz auf eine *Gemeinsamkeit* aller Musikstücke eingehen, die ich noch nicht erläutert habe. Danach werde ich in den Abschnitten 6.7 und 6.8 die Menge der werkindividuierenden Merkmale in einigen Hinsichten negativ begrenzen.

6.6 Die kausalen Wurzeln von Werkvorkommnissen

In der Einleitung dieser Dissertation habe ich betont, dass meine Arbeit nicht darauf gerichtet ist, die Ausdrücke „literarisches Werk“ und „musikalisches Werk“ zu definieren. Insbesondere geht es nicht darum, hinreichende Bedingungen dafür aufzudecken, wann wir es mit einem Werk der Musik oder Literatur zu tun haben. Allerdings haben wir bereits eine Reihe von Bedingungen kennengelernt, die etwas erfüllen *muss*, um ein musikalisches oder literarisches Werk zu sein. Folgendes ist eine weitere notwendige Bedingung dieser Art: Werke der Musik und Literatur sind Typen, deren Vorkommnisse kausal auf künstlerische Schöpfungsakte zurückgehen. Künstlerische Schöpfungsakte sind Handlungen, oder Operationen im weiteren Sinne, die sich unter anderem durch die *kreative* Herstellung einer Spur eines Werkes auszeichnen, deren Bestehen nicht auf das Bestehen früherer Spuren zurückzuführen ist.¹²⁶ Die Herstellung einer Werkspur wiederum ist in jedem Fall etwas, das in einem kulturellen Kontext erfolgen muss oder jedenfalls in einem Kontext, der eine kausale Verbindung zu kulturellen Geschehnissen aufweist.

Die Behauptung, dass die Vorkommnisse eines Werkes kausal auf einen künstlerischen Schöpfungsakt folgen, muss vielleicht etwas relativiert werden. Vielleicht ist ein Werk nicht in jeder kontrafaktischen Situation, in der es existiert, ein Werk. Für alle oder für bestimmte Werke mag gelten, dass es mögliche Welten gibt, in denen sie in einer solchen Weise in der musikalischen Praxis verankert sind, dass wir sie (nach unseren aktuellen Massstäben) nicht als Werke, sondern z. B. bloss als Melodien o. ä. betrachten würden. Aber auch in solchen möglichen Welten gilt, dass die Vorkommnisse der entsprechenden Tonabfolgen in jedem Fall auf kulturelle Akte folgen müssen. Nur handelt es sich bei diesen kulturellen Akten dann nicht um Schöpfungsakte von Werken.

Aber gibt es denn nicht Musikstücke bzw. könnte es denn nicht Musikstücke geben, die in der Form von Naturgeräuschen vorkommen können, ohne dass diese Geräusche in einer kausalen Verbindungen zu einem kulturellen Kontext stehen müssen? Betrachten wir den Fall

¹²⁶ Das Herstellen einer Werkspur kann auch rein mental erfolgen, vgl. Kapitel 2 und 3.

eines Werkes, dessen Korrektheitsbedingungen sich ausschliesslich auf auditive Merkmale beziehen. Nehmen wir auch an, dieses Werk habe keinen Geist, d. h. es soll keine Möglichkeit geben, ihm gerecht zu werden. Stellen wir uns weiter vor, der Wind, der durch eine Schlucht bläst, erzeuge eine Geräuschabfolge, die sich gerade so anhört wie ein korrektes Vorkommnis dieses Werkes. Warum sollte man nicht einfach, mit Dodd (2007, 34), annehmen, dass der Wind in dieser Situation ein Vorkommnis dieses Werkes erzeugt hat? Nach Dodd sind nur die auditiven Eigenschaften einer Tonabfolge relevant dafür, ob es sich bei dieser Tonabfolge um ein Vorkommnis eines bestimmten Werkes handelt. Wir haben aber festgestellt, dass, *contra* Dodd, grundsätzlich auch die verwendeten Instrumente, der Inhalt des Werkes und andere Faktoren relevant sind, um Fragen der Form „Ist die Tonabfolge X ein Vorkommnis des Werkes Y?“ zu klären. In diesem Fall haben wir es jedoch mit einem Werk zu tun, das von seinen Interpreten nur die Erzeugung von Tonabfolgen mit bestimmten auditiven Merkmalen fordert. Es stellt sich nun die Frage, ob es in *diesem* Fall genügt, eine Tonabfolge alleine darum als Werkvorkommnis zu klassifizieren, weil diese Tonabfolge bestimmte auditive Eigenschaften aufweist. Wenn das genügt, dann hat der Wind im oben beschriebenen Beispiel tatsächlich ein Werkvorkommnis geschaffen.

Einige Werke können aber ganz offensichtlich nur in einem kulturellen Kontext vorkommen. Dazu gehört z. B. *December 1952*. Vorkommnisse dieses Werks entstehen, wir erinnern uns, wenn einer bestimmten grafischen Partitur gefolgt wird. Sie zeichnen sich alleine dadurch aus, von Interpreten erzeugt worden zu sein, die dieser Partitur hinreichend genau gefolgt sind. Es ist völlig unklar, wie eine, in einem nicht-kulturellen Kontext entstandene, Tonabfolge beschaffen sein müsste, um dafür infrage zu kommen, ein Vorkommnis dieses Werkes zu sein. Wir haben hier ein Beispiel eines Werkes, das offensichtlich nur in der Form von Tonabfolgen vorkommen kann, die kausal mit einem Schöpfungsakt verbunden sind. Und wir sollten, gute Gegenargumente vorbehalten, davon ausgehen, dass Analoges auch auf andere musikalischen Werke zutrifft.

Vielleicht können aber wenigstens sehr spezielle nicht-aufführbare Werke als Tonabfolgen vorkommen, die in keiner kausalen Relation zu kulturellen Geschehnissen stehen? Denn man könnte sich ein musikalisches Ready-Made vorstellen, dass einfach entstanden ist, indem ein Vogelgesang aufgenommen wurde. Müsste dann nicht zugegeben werden, dass dieses Stück schon in der Form der aufgenommenen Tonabfolge vorgekommen ist, also bereits *vor* der künstlerischen Arbeit?¹²⁷ Die Existenz eines solchen Ready-Mades scheint, angesichts von

¹²⁷ Ich konnte nicht eruieren, ob es echte musikalische Ready-Mades gibt. Nahe an die Idee eines musikalischen Ready-Mades kommt zum Beispiel Luc Ferraris *Presque Rien No. 1*, das aus dem Zusammchnitt verschiedener, an einem Strand aufgenommener, Geräuschabfolgen besteht und m. W. darüber hinaus nicht von Ferrari bearbeitet wurde.

Ready-Mades in anderen Künsten, auf jeden Fall vorstellbar zu sein. Aber wie Ready-Mades in anderen Künsten entsteht auch ein musikalisches Ready-Made erst durch einen künstlerischen Akt. Der künstlerische Akt ist in diesem Fall das Aufnehmen des Vogelgesanges und nicht etwa schon die Gesangstätigkeit des Vogels selbst. Erst eine Abspielung der Aufnahme resultiert daher in einem Vorkommnis dieses Werkes. Vorkommnisse musikalischer Werke haben in jedem Fall kausal auf einen künstlerischen Schöpfungsakt zu folgen.¹²⁸ Musikwerke sind wesentlich kulturelle Schöpfungen und kommen nur in kulturellen Kontexten vor.

Vielleicht müssen wir das Gesagte trotzdem nochmals ein wenig relativieren. Man stelle sich den folgenden Text vor, der, je nach Kontext, in dem er vorkommt, möglicherweise als „Partitur“ bezeichnet werden könnte: „Man gehe an einen Strand und höre sich einige Zeit lang das Rauschen der Wellen an.“ Wenn wir es hier tatsächlich mit einer Partitur eines hochavantgardistischen Musikstücks (!) zu tun haben sollten, dann stellt dieses Werk eine Ausnahme von der Regel dar, dass Vorkommnisse von Werken kausal auf künstlerische Schöpfungsakte zu folgen haben. Es ist allerdings unklar, ob wir es hier tatsächlich mit einer Partitur zu tun haben können. Denn die entsprechende Anweisung ist keine Anweisung an einen Interpreten, sondern höchstens eine Anweisung an einen Rezipienten eines Stücks. Und vielleicht müsste man unter Partituren in jedem Fall solche Anweisungen verstehen, die sich wenigstens *auch* an Interpreten richten. Wir scheinen es hier jedenfalls höchstens mit einem Grenzfall eines Musikstücks zu tun zu haben, das möglicherweise als Ausnahme der erläuterten Regel verstanden werden sollte.

6.7 Der künstlerische Schöpfungsakt: Person und Zeitpunkt

Vorkommnisse eines Musikstücks haben auf einen künstlerischen Schöpfungsakt zu folgen. Daraus folgt aber nicht, dass alle Vorkommnisse eines bestimmten Stücks auf *denselben* Akt folgen müssen. Oft wird allerdings auch diese letztere, stärkere Annahme über die kausalen Wurzeln der Vorkommnisse eines bestimmten Werkes getroffen. Regelmässig wird erstens behauptet, die Person der Komponistin oder des Komponisten sei ein Individuationsfaktor musikalischer Werke (vgl. u. a.: Levinson 1980; Thomasson 1999, 8; Howell 2002a, 107; Schmücker 2003, 155f.; Rohrbaugh 2005; Künne 2007, 92). Trifft das zu, können sich zwei

¹²⁸ Davies (2001, 182) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Wiedergaben musikalischer Werke eine „robuste kausale Verbindung“ zu bestimmten künstlerischen Schöpfungsakten aufweisen müssen. Es genügt natürlich nicht, dass zwischen dem Schöpfungsakt und einer Tonabfolge eine *beliebige* kausale Verbindung besteht, damit diese Tonabfolge hinsichtlich ihrer kausalen Verbindung zum Schöpfungsakt dafür infrage kommt, ein Vorkommnis des Werkes sein. Die kausale Verbindung muss, mit Davies gesprochen, „robust“ genug sein.

Werke MW1 und MW2 alleine dadurch unterscheiden, dass MW1 vom Komponisten K1 geschaffen wurde und MW2 vom, von K1 verschiedenen, Komponisten K2. Wer annimmt, die Person des Künstlers sei ein Individuationsfaktor, nimmt, zweitens, meistens an, dass auch der Zeitpunkt der Komposition werkindividuiierend ist.¹²⁹ Trifft es zu, dass sowohl die Person des Künstlers als auch der Zeitpunkt der Komposition werkindividuiierend sind, dann kann ein- und dasselbe Werk nicht von zwei Komponisten unabhängig voneinander komponiert werden, aber auch nicht von demselben Künstler zu verschiedenen Zeitpunkten (z. B. vor und nach einem Gedächtnisverlust). Wenn wir es hier mit zwei weiteren Individuationsfaktoren musikalischer Werke zu tun haben, dann müssen die Vorkommnisse eines bestimmten Werkes in jedem Fall auf denselben Schöpfungsakt folgen.¹³⁰

Wir haben es hier aber nicht mit weiteren Individuationsfaktoren zu tun.¹³¹ Werke können grundsätzlich in mehreren unabhängig voneinander stattfindenden Akten komponiert werden, die von verschiedenen Personen ausgeführt werden. Erhellend ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich von Musikstücken mit technischen Erfindungen, kulinarischen Gerichten und anderen Typen von Artefakten. Margolis (1977), Urmson (1977), Alperson (1984, 18), Porter (1996, 215) und andere haben darauf hingewiesen, dass gewisse bemerkenswerte Parallelen zwischen der Tätigkeit der Komponisten eines aufführbaren Werkes und der Tätigkeit des Schöpfers eines kulinarischen Erzeugnisses bestehen, wenn mit letzterem ein Typ gemeint ist. Wie wir im letzten Kapitel gesehen haben, schaffen beide ihre Produkte, indem sie Anweisungen zur Herstellung von Vorkommnissen des jeweiligen Typs formulieren. In der musikontologischen Debatte wurde aber bisher kaum beachtet, dass eine Beschäftigung mit diesen Parallelen schliesslich dazu führt, die Person des Künstlers und der Zeitpunkt der Komposition nicht als werkindividuiierende Faktoren aufzufassen. Die Person des Schöpfers kulinarischer Gerichte und der Zeitpunkt der Schöpfung derselben scheinen keine Individuationsfaktoren kulinarischer Gerichte zu sein, wenn es sich um solche Gerichte handelt, wie sie normalerweise in Kochbüchern beschrieben werden. Eine Person P1 kann unabhängig von einer Person P2 ein Kuchenrezept schaffen, das bereits P2 geschaffen hat. Sollten wir dasselbe in der Regel nicht auch von Musikstücken erwarten?

¹²⁹ Magnus (2012, 122f.) schert diesbezüglich aus. Er glaubt, ein Werk könne nicht mehrmals durch mehrere verschiedene Künstler geschaffen werden. Seiner Ansicht nach kann ein Werk aber grundsätzlich mehrmals von *demselden* Künstler komponiert werden.

¹³⁰ Genau gesagt trifft das nur dann zu, wenn ein Werk nicht zweimal von derselben Person zu derselben Zeit komponiert werden kann (man denke an Split-Brain-Szenarien u. Ä.).

¹³¹ Diese Ansicht wird wenig überraschend auch von Dodd vertreten. Vgl. auch Wolterstorff (1975, 137): „A consequence of what we have been saying is that two people can compose the same work. For surely it is possible for two people to determine and record the same correctness-conditions. Thus, Beethoven's Opus 111 is not necessarily just an opus of Beethoven.“

Zur Vereinfachung werde ich im Folgenden zumeist von der unausgesprochenen Annahme ausgehen, dass es sich bei zwei verschiedenen musikalischen Schöpfungen jeweils um verschiedene Werke handelt und nicht bloss um verschiedene Versionen desselben Werkes. Diese Vereinfachung sollte keine wesentlichen Auswirkungen auf meine Argumentation haben. Ich werde in Abschnitt 6.9 auf die Frage zurückkommen, ob es möglich ist, zwei unterschiedliche Originalversionen desselben Werks zu komponieren.

Fragen wir uns also: Können zwei Personen unabhängig voneinander dasselbe Werk schaffen? Oder kann eine Person, z. B. nach einem Gedächtnisverlust, zweimal dasselbe Werk schaffen? Zweifellos ist es möglich, dass mehrere Komponisten in Zusammenarbeit ein Stück komponieren. Aber es soll geprüft werden, ob mehrere *unabhängig voneinander* diese Leistung vollbringen können. Mir ist kein einziger realer Fall bekannt, bezüglich dessen sich überhaupt die Frage stellt, ob hier ein bestimmtes Stück mehrmals in unabhängigen künstlerischen Akten komponiert wurde. Das heisst aber natürlich nicht, dass eine mehrfache unabhängige Komposition eines Stücks noch nie vorgekommen oder sogar prinzipiell unmöglich ist. Currie (1989, 62-64) hat in diesem Zusammenhang, nach dem Vorbild von Putnam, das folgende fiktive Szenario präsentiert. Nehmen wir an, irgendwo, in einer sehr fernen Ecke unseres Universums, existiere ein Planet, genannt „Zwillingserde“, der von unserer Erde, inkl. aller Bewohner, physisch ununterscheidbar ist und immer war. Ebenso sollen unsere Ebenbilder auf der Zwillingserde, soweit möglich, die gleichen mentalen Zustände haben. Nach Currie werden in diesem Fall alle Musikstücke, die Erdenbewohner komponieren, unabhängig von den Erdenbewohnern auch durch ihre jeweiligen Zwillinge auf der Zwillingserde geschaffen. Denn seiner Meinung nach führen zwei Kompositionsakte genau dann zu identischen Werken, wenn sie zu Werken führen, die keine „strukturellen“ Unterschiede (ebd., 47) (Unterschiede bzgl. auditiver Merkmale, Instrumentation usw.) und keine ästhetischen Unterschiede aufweisen. Und die auf der Erde komponierten Werke weisen zu ihren Zwillingserde-Pendants insbesondere keine ästhetischen Unterschiede auf: Wir weisen den auf der Erde komponierten Werken und ihren Zwillingserde-Pendants jeweils denselben künstlerischen Wert zu.

Während letzteres plausibel erscheint, ist es allerdings weniger plausibel, dass es sich *in jedem Fall* um dasselbe Werk handelt, das von den Komponisten auf der Erde und den jeweiligen Zwillingserde-Pendants komponiert wird. Das kann am Beispiel von Smetanas *Vlatva* illustriert werden. *Vlatva* bezieht sich, per Annahme, auf die Moldau und nicht einfach auf eine bestimmte Art von Flüssen, zu denen auch die Zwillinge-Moldau gehört. Zwillinge-*Vlatva* und *Vlatva* sind daher nicht identisch. Trotzdem impliziert das eben Gesagte nur, dass *Vlatva* ausschliesslich auf der Erde bzw. nur in kausalem Kontakt mit der Moldau geschaffen

werden kann. Es bleibt erstens offen, ob Erdenbewohner und Zwillingserdebewohner *generell* jeweils andere Werke komponieren und zweitens bleibt auch offen, ob *Vlatva* nicht auch noch von einem anderen Erdenbewohner als Smetana geschaffen werden kann oder konnte.

Ein naheliegendes Argument für die werkindividuierende Rolle der Person der Künstlerin und des Zeitpunkts der Komposition basiert auf der, auf den ersten Blick plausiblen, Vermutung, dass das Komponieren eines Werkes immer ein *Erschaffen* eines Werkes ist. Ich habe bisher, oberflächlich gesehen, getan, als ob dies so wäre, indem ich dort, wo es um Kompositionsakte ging, jeweils auch von künstlerischen *Schöpfungsakten* gesprochen habe und davon, dass ein Werk „geschaffen“ wird, wenn es komponiert wird. Angenommen, ein Komponieren ist tatsächlich immer ein Erschaffen eines Werkes, in dem Sinne, dass etwas Neues, bisher noch nicht Dagewesenes, entsteht. Wenn ein Werk mehrmals komponiert werden könnte und zusätzlich angenommen wird, dass diese Kompositionsakte desselben Stücks nicht zeitgleich stattfinden müssen und das fragliche Werk zwischen den einzelnen Kompositionsakten nicht aufhört zu existieren, würde das Werk in diesem Fall zu Zeitpunkten komponiert, also erschaffen, werden, zu denen es bereits existiert. Ein- und dasselbe Ding kann aber höchstens dann mehrere Male erschaffen werden, wenn es irgendwann dazwischen aufgehört hat, zu existieren.

Warum sollten wir jedoch annehmen, dass Kompositionsakte mit begrifflicher Notwendigkeit künstlerische *Schöpfungsakte* sind? Vielleicht ist das Verhältnis einer Komponistin zu ihrem Werk in einigen, vielen oder sogar den meisten Fällen in der hier relevanten Hinsicht eher so zu verstehen wie das Verhältnis einer Erfinderin zu dem, was sie erfunden hat. Eine Erfinderin muss immer damit rechnen, dass jemand anders dieselbe Erfindung macht oder gemacht hat. Dieselbe Erfindung kann von mehreren Personen unabhängig voneinander gemacht werden.¹³² Wer aber als Erstes eine Erfindung macht, der kann zugleich für sich beanspruchen, das Erfundene geschaffen zu haben. Faktisch ist das Erfinden von etwas zumeist auch das Erschaffen der Erfindung in einem engeren Sinne und faktisch ist das Komponieren eines Stücks bisher wahrscheinlich *immer* ein Erschaffen eines Musikstücks gewesen. Aus dem bisher Gesagten folgt nicht, dass die Handlungen von Künstlern in dieser Hinsicht anders als die Handlungen von Erfindern zu verstehen sind. Wie ich bereits im letzten Abschnitt ange-tönt habe, meine ich mit dem Ausdruck „künstlerischer Schöpfungsakt“ vereinfachend solche Akte, durch die in einer *kreativen* Weise Spuren von Werken geschaffen werden. Ebenso ist meine Rede davon zu verstehen, dass ein Werk „geschaffen“ wird. In einer bestimmten Weise

¹³² Thomasson (1999, 133): „(...) a telephone is defined by its functional properties rather than its genetic lineage; many different people could invent the same kind of machine, provided it served the same sort of function by the same sort of means.“

sind künstlerische Schöpfungsakte in jedem Fall schöpferisch. Darum werde ich in diesem Zusammenhang, vereinfachend, auch weiterhin von „Schöpfungsakten“ und dem „Erschaffen“ eines Werkes sprechen. Damit ist nicht gemeint, dass es sich bei diesen Akten in jedem Fall um das *erstmalige* kreative Produzieren einer Spur eines bestimmten Werkes handelt. Nach meiner, vereinfachenden, Verwendung des Ausdrucks „erschaffen“ kann zweimal hintereinander dasselbe erschaffen werden.

Wenden wir uns Levinson (1980) zu, der zwei Argumente dafür anführt, dass eine mehrfache Komposition desselben Werkes nicht möglich ist. Sein erstes Argument bezieht sich auf Eigenschaften, welche die Werke nach dem Zeitpunkt ihrer Komposition annehmen (ebd., 24). Gegeben seien zwei unabhängige Kompositionshandlungen zweier Künstler. Einer dieser beiden Künstler soll mit seiner Kompositionshandlung bei seinen Künstlerkollegen einen grossen Eindruck hinterlassen haben, so dass man über ihn sagen kann: „Sein Werk hat einen grossen Einfluss auf andere Künstler gehabt.“ Der andere Komponist ist ein Einsiedler ohne jeden Kontakt zu anderen Menschen. Levinson behauptet, dass nur das Stück des ersten Künstlers einen grossen Einfluss auf die Kunstwelt hat, nicht aber dasjenige Stück, welches der völlig unbekannte zweite Komponist geschaffen hat. Daher haben wir es hier nach Levinson mit zwei verschiedenen Stücken zu tun. Die grundlegenden Prämissen dieses Argumentes können auf alle möglichen Fälle zweier Kompositionsakte generalisiert werden. Auch wenn sich zwei Kompositionsakte noch so ähnlich sind, werden sich immer Eigenschaften finden lassen, bezüglich deren sich die daraus entstandenen Werke auf den ersten Blick unterscheiden und die nicht einfach solche Eigenschaften sind, die den Werken mit einem Prädikat der Form „... wurde von P zum Zeitpunkt t komponiert“ zugeschrieben werden. Man scheint *prima facie* in jedem Fall Eigenschaften angeben können, hinsichtlich deren sich die Produkte zweier Schöpfungsakte unterscheiden.¹³³

An den Haaren herbeigezogen ist die Annahme Levinsons nicht, dass wir im eben beschriebenen Fall zwei Werke unterscheiden müssen, von denen nur das erstere einen gewissen Einfluss auf die Kunstwelt hatte. Denn es mutet doch reichlich seltsam an, sich einen Künstler vorzustellen, der einflussreiche Werke komponierte, obwohl sein Tun keinerlei kausale Wirkungen auf die Kunstwelt hatte. Aber vielleicht mutet diese Vorstellung nur darum seltsam an, weil mehrmalige Kompositionsakte desselben Stücks faktisch noch nie vorgekommen sind und nicht, weil sie aus prinzipiellen Gründen nicht vorkommen können? Es ist nicht klar, warum wir hinsichtlich der eben beschriebenen Situation nicht einfach sagen sollten, dass nur ein Werk geschaffen wurde, das dank der Bekanntheit des einen Komponisten zu einem einflussreichen Werk wurde. Schliesslich kann das Rad, eine Erfindung von zweifellos enormem

¹³³ Dasselbe Argument findet sich auch bei Thomasson (1999, 8).

kulturellen Einfluss, unter anderem auch von jemandem erfunden worden sein, der ein Leben als Einsiedler gelebt hat und die konkreten Produkte seines Tuns, etwa in der Form eines Prototyp-Rades, nie in irgendeiner Weise an andere Menschen übergeben konnte. Die Handlungen dieses einsiedlerischen Erfinders sind ohne Einfluss geblieben, obwohl er eine sehr einflussreiche Erfindung gemacht hat. Das Argument Levinsons scheint sich bei näherer Betrachtung nicht wesentlich von der These zu unterscheiden, dass zwei Komponisten einfach nur darum notwendigerweise je verschiedene Werke komponieren, weil sie verschiedene Kompositionsakte tätigen. Aber diese These soll ja erst gestützt werden durch das Argument.

Ähnliches lässt sich gegen das zweite Argument von Levinson erwidern, das dafür sprechen soll, dass eine mehrmalige Komposition eines Werkes prinzipiell unmöglich ist (ebd., 25). Levinson stellt im Rahmen dieses zweiten Argumentes die Prämisse auf, es sei unmöglich, das Werk eines Komponisten aufzuführen, ohne dass die Aufführung kausal auf den entsprechenden künstlerischen Akt dieses Komponisten zurückgeht. Nach Levinson teilen wir „gewisse Intuitionen“ („certain intuitions“) (ebd., 25), welche diese Prämisse stützen. Wenn wir es aber mit zwei unabhängigen Kompositionsakten desselben Werks zu tun haben, dann ist es in jedem Fall möglich, dass ein Interpret des fraglichen Stücks nur in der relevanten kausalen Verbindung zu *einem* dieser beiden Kompositionsakte steht. Also ist es, die genannte Prämisse vorausgesetzt, nicht möglich, dasselbe Werk in zwei unabhängigen Kompositionsakten zu komponieren.

Unsere „Intuitionen“, die Levinson in diesem Zusammenhang auszumachen glaubt, gründen sich aber möglicherweise einfach darauf, dass wir bisher noch nicht mit solchen Fällen konfrontiert wurden, bei denen es sich um eine mehrfache Komposition eines Werkes handeln könnte. Diese „Intuitionen“ werden durch unseren normalen Umgang mit der Musik geformt und es ist nicht klar, welche Relevanz sie für das Rasonieren über solche hypothetischen Fälle haben. Es bleibt also offen, ob die Vorkommnisse eines Werkes „entstehensgeschichtlich verwandt“ (Schmücker 2003, 156) sein, d. h. dieselben kausalen Wurzeln haben müssen. Die Tätigkeit eines Komponisten weist gewisse Parallelen zur Tätigkeit von Erfindern auf und Erfindungen (technische Erfindungen, kulinarische Gerichte usw.) lassen sich in aller Regel mehrmals machen. Diese Parallelen suggerieren, dass musikalische Werke in der Regel mehrmals komponiert werden können und die beiden erläuterten Argumente Levinsons scheinen kaum Auswirkungen auf die Kraft dieser Suggestion zu haben.

An dieser Stelle könnte eingewendet werden, dass Musikstücke nicht mit Erfindungen wie dem Rad verglichen werden sollten, sondern eher mit Artefakten wie dem Designer-Sessel *LC2* von Le Corbusier oder dem *Porsche 911*. Auf den ersten Blick scheinen die letzteren Typen durch eine bestimmte Person oder Personengruppe individuiert zu sein. Aber hat zum

Beispiel Le Corbusiers Pendant auf der Zwillingserde wirklich einen anderen Sessel geschaffen? Unsere Intuitionen werden in dieser Frage auseinandergehen. Dass der *Porsche 911* einen Bezug auf eine bestimmte Person bzw. auf eine bestimmte Familie bereits im *Namen* trägt, legt die Annahme nahe, jedes Auto, das nicht in einer kausalen Verbindung zu Ferdinand Porsche steht, sei ein anderes Auto als der *Porsche 911*. Aber der Eindruck mag täuschen. Vielleicht lassen wir uns hier vom Titel irre leiten, der eine *logische* Bindung einer Erfindung zu einer Personengruppe suggeriert? Und auch wenn der Eindruck in diesem Fall nicht täuscht, hätten doch wahrscheinlich grundsätzlich zwei unabhängige Entwicklergruppen im Porsche-Konzern dieses Modell entwickeln können. Es ist, kurz gesagt, unklar, ob sich Typen wie der *LC2* und der *Porsche 911* durch bestimmte Personen individuieren. Ein Vergleich von Musikstücken mit diesen Typen kann daher kaum erhellend sein für die Frage, ob Musikstücke durch die Person der jeweiligen Komponistin individuiert sind. Und weder im Fall des *LC2* noch im Fall des *Porsches 911* scheinen wir besondere Gründe dafür zu haben, dass sich diese Typen durch den *Zeitpunkt* ihrer Entstehung individuieren.

Nussbaum (2003) vergleicht Musikstücke mit biologischen Spezies. Überlegungen zur Philosophie der Biologie führen Nussbaum zur Annahme, dass wir es nur dann mit Exemplaren derselben biologischen Spezies zu tun haben können, wenn die Entstehung dieser Exemplare auf dieselben kausalen Wurzeln zurückzuführen ist (ebd., 279). Zwillingserde-Menschen sind nach Nussbaum daher keine Menschen. Aber auch wenn das zutrifft, ergeben sich daraus noch keine Konsequenzen für die Identitätsbedingungen von Musikstücken, weil man Musikstücke als Artefakte eher mit Typen von Artefakten vergleichen sollte als mit biologischen Arten.

Ich bin auf zwei Argumente von Levinson eingegangen, die er dafür anführt, dass sich die Identitätsbedingungen von Musikstücken auch auf die Person des Komponisten und den Zeitpunkt der Komposition beziehen. Im Ansatz präsentiert Levinson noch ein drittes Argument, das wenigstens dafür sprechen soll, dass sich Werke durch die jeweilige Person des Künstlers individuieren (1980, 24). Seiner Meinung nach ist es eine „wünschenswerte Konsequenz“ einer musikontologischen Auffassung, wenn daraus die Bindung eines Werkes an einen Komponisten resultiert. Denn nur dann könne man dem Künstler eine „logische Versicherung“ („logical insurance“) darüber geben, dass das Stück ausschliesslich seines ist. Es bleibt aber im Dunkeln, warum Künstler einer solchen logischen Versicherung bedürfen. Denn insbesondere muss eine entsprechende logische Bindung zwischen Werk und Künstler nicht propagiert werden, um die manchmal sehr enge psychologische Bindung des Künstlers zu seinem Werk zu erklären. Vor allem wenn eine Erfindung nur von einer Person gemacht wurde, kann die psychologische Bindung zwischen der Erfindung und dem Erfinder ebenso eng sein wie

die Bindungen, die oft oder normalerweise zwischen einem Werk und dem Künstler bestehen. Das heisst, enge psychologische Bindungen, die sich in Aussagen wie „Meine Werke/Erfindungen sind (wie) meine Kinder“ äussern, müssen nicht auf eine solche „logische Versicherung“ gebaut sein. Man kann zwar dann nicht mit Levinson (1990a, 218) sagen, dass Werke „im vollsten Sinne“ zu einem Künstler „gehören“, aber es ist unklar, was man verliert, wenn man nicht mehr in dieser Weise über Werke spricht.

Schliesslich muss auch festgehalten werden, dass man problemlos die Annahme zurückweisen kann, die Person des Künstlers sei werkindividuierend, und gleichzeitig der Überzeugung sein kann, der Künstler sei ein Genie (vgl. Kants *Kritik der Urteilskraft* §46ff.) und die künstlerische Arbeit folge nicht begrifflich fassbaren Regeln. Dass zwei Komponisten unabhängig voneinander dasselbe Werk komponieren können, heisst nicht, dass dieses Werk komponiert werden kann, indem man einem bestimmten, begrifflich fassbaren Plan folgt. Das eine hat mit dem anderen nichts zu tun.

Wir können uns bezüglich der Frage, ob die Person der Künstlerin und der Zeitpunkt der Entstehung des Werkes werkindividuierend sind, auf eine Analogie von musikalischen Werken zu Erfindungen und kulinarischen Gerichten verlassen. Erstaunlicherweise wurde aber bisher noch kaum auf eine solche Analogie hingewiesen, die zur Annahme führt, dass es sich hier *nicht* um werkindividuierende Faktoren handelt. Ausgehend von dieser letzteren Annahme ist ein Vergleich von Werken mit Erfindungen und kulinarischen Gerichten auch aufschlussreich für die Beantwortung der Frage, ob bzw. unter welchen Bedingungen mögliche unabhängige Schöpfungsakte desselben Werkes wenigstens in demselben (kulturellen) *Kontext* stattfinden müssen. Die Beantwortung dieser Frage ist das Thema des nächsten Abschnittes.

6.8 Der Entstehungskontext und kontextabhängige ästhetische Eigenschaften

Wir sollten davon ausgehen, dass musikalische Werke, mit besonderen Ausnahmen, mehrmals „geschaffen“, d. h. komponiert, werden können, ebenso wie Erfindungen mehrmals erfunden werden können. Die Vorkommnisse von Musikstücken müssen kausal auf künstlerische Schöpfungsakte folgen, aber Vorkommnisse eines bestimmten Stücks müssen nicht auf denselben Akt folgen. Wodurch zeichnen sich aber die künstlerischen Schöpfungsakte aus, die am Anfang einer Kausalkette stehen, die zu Vorkommnissen eines bestimmten Werkes führt? Es ist klar, dass ein Werk, das sich auf bestimmte extramusikalische Begebenheiten

bezieht, nur in einem Kontext komponiert werden kann, in dem ein Bezug auf diese Begebenheiten möglich ist. Wir haben das bereits am Beispiel des Erde-*Vlatva*/Zwillingserde-*Vlatva*-Falls erläutert. Und wenn z. B. ein Stück mit dem Klavier aufgeführt werden muss, dann kann es offensichtlich nur in einem Kontext komponiert worden sein, in dem das Klavier bereits erfunden wurde, usw. Aber nicht jedes Musikstück kann nur in einem bestimmten Kontext komponiert werden. Wenn sich die Korrektheitsbedingungen eines Werkes zum Beispiel nur auf auditive Eigenschaften beziehen und es keine besondere Weise gibt, wie dieses Werk zu interpretieren ist, wenn ihm gerecht werden soll, dann kann es wahrscheinlich in beliebigen Kontexten komponiert werden. Genauer gesagt kann ein solches Werk in jedem Kontext komponiert werden, in dem auf diese auditiven Eigenschaften Bezug genommen werden kann und das mögen im Einzelfall schlichtweg alle vorstellbaren Kontexte sein. Und wahrscheinlich können zum Beispiel die meisten Stücke, die vor 200 Jahren komponiert wurden, grundsätzlich auch heute noch komponiert werden. Die Komposition eines bestimmten Musikstücks ist jeweils, wenn überhaupt, nur in einer offensichtlichen, uninteressanten und relativ schwachen Hinsicht an bestimmte Kontexte gebunden.

Dieses Bild einer sehr losen identitätsstiftenden Verknüpfung von Werken und Entstehungskontexten wird allerdings vielfach zurückgewiesen. Levinson (1980), Danto (1981), Cox (1985), Currie (1989), Swirski (2001), Lamarque (2002), Davies (2004) und andere würden erstens sagen, dass es für jedes Werk Kontexte gibt, in denen dieses Werk, aufgrund seiner werkindividuellen Eigenschaften, nicht komponiert werden kann oder konnte, *auch wenn davon ausgegangen wird, dass Werke mehrmals komponiert werden können*. Zweitens würde es wohl kaum einer der genannten Philosophinnen und Philosophen als möglich erachten, ein vor 200 Jahren komponiertes Werk heute noch einmal zu komponieren.

Auf die Fragestellung des letzten Abschnittes soll hier nicht nochmals eingegangen werden: Nehmen wir an, dass Werke grundsätzlich mehrmals komponiert werden können. Ausgehend von dieser Annahme wird die These, dass Werke im Allgemeinen an bestimmte Entstehungskontexte gebunden sind, normalerweise mit einem Bezug auf *kontextabhängige ästhetische* Bewertungen von Werken begründet. Kontextabhängige ästhetische Bewertungen kommen einem Werk zu, weil es in einem bestimmten Kontext komponiert wurde. Das heisst, solche Bewertungen basieren wenigstens teilweise auf dem Umstand, dass das jeweilige Werk in diesem oder jenem Kontext komponiert wurde. Ich nehme an, dass *jedes* oder so gut wie jedes Werk kontextabhängige ästhetische Eigenschaften hat. Diese *prima facie* plausible Annahme werde ich hier voraussetzen und nicht näher begründen (vgl. dazu: Walton 1970; Cur-

rie 1989). Weil jedes Werk kontextabhängige ästhetische Eigenschaften hat, gibt es nach Levinson, Currie und vielen anderen Teilnehmenden der musikontologischen Debatte für jedes Werk Kontexte, in denen es nicht komponiert werden kann.

Normalerweise wird in diesem Zusammenhang auf das folgende Argument Bezug genommen¹³⁴:

- P1: Es gibt für jedes Werk (mindestens) einen Kontext, für den gilt: Alle Werke, die in diesem Kontext komponiert werden können, haben wenigstens *oberflächlich gesehen* andere ästhetische Eigenschaften als das erstere Werk, auch wenn sie ansonsten dafür infrage kommen, mit dem ersten Werk identisch zu sein.
- P2: Wenn zwei Werke oberflächlich gesehen unterschiedliche ästhetische Eigenschaften haben, haben sie tatsächlich unterschiedliche ästhetische Eigenschaften.
- P3: Zwei Werke sind nicht identisch, wenn sie unterschiedliche Eigenschaften haben.
- K: Es gibt für jedes Werk einen Kontext, für den gilt: Kein Werk, das in diesem Kontext komponiert werden kann bzw. konnte, ist identisch mit dem ersten Werk.

Ist dieses Argument schlüssig, dann ist es, wie sich schnell zeigen wird, fast trivial, dass alle oder so gut wie alle vor 200 Jahren komponierten Werke heute nicht mehr komponiert werden können. Betrachten wir daher näher, *ob* dieses Argument schlüssig ist.

Zu erläutern ist zuerst der Ausdruck „oberflächlich gesehen“, der in P1 und P2 vorkommt. Oberflächlich gesehen haben zwei Werke MW1 und MW2 genau dann andere ästhetische Eigenschaften, wenn es eine ästhetische Beschreibung B gibt, für die gilt, dass wir mit den Sätzen „B trifft auf MW1 zu“ und „B trifft *nicht* auf MW2 zu“ wahre Aussagen treffen, wobei „B“ in diesen beiden Sätzen jeweils dieselbe Bedeutung hat.

Die Prämisse P3 ist trivial. Die Prämisse P1 soll ebenfalls akzeptiert werden, weil jedes Werk kontextabhängige ästhetische Eigenschaften hat und es für jedes Werk einen Kontext gibt, für den gilt, dass dieses Werk andere ästhetische Eigenschaften hätte, wäre es in diesem Kontext entstanden. Für jedes Werk MW, das in einem Kontext K1 (und möglicherweise noch in anderen Kontexten) komponiert wurde, gilt, dass ihm, aufgrund seiner Komposition in K1, bestimmte ästhetische Eigenschaften zukommen. Zudem gibt es für jedes Werk MW einen Kontext K2, in dem kein Werk komponiert werden kann, das seine ästhetischen Eigenschaften oberflächlich gesehen mit MW teilt und auch sonst dafür infrage kommt, mit MW

¹³⁴ Vgl. zu diesem Argument bzw. zu Varianten davon: Levinson 1980, 10f.; Danto 1981, 33f.; Cox 1985, 371; Currie 1989, 62; Thomasson 1999, 8; Swirski 2001, 26; Lamarque 2002, 157; Davies 2004, 74f. Die genannten Autoren verteidigen dieses Argument nicht in jedem Fall explizit, aber alle scheinen wenigstens implizit von dessen Schlüssigkeit auszugehen.

identisch zu sein. Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen soll daher eine Untersuchung der Prämisse P2 stehen. Auf den ersten Blick ist P2 sehr plausibel. Wenn wir mit den beiden Sätzen „B trifft auf MW1 zu“ und „B trifft *nicht* auf MW2 zu“ wahre Aussagen treffen, haben wir auf den ersten Blick sehr guten Grund dafür, von der Verschiedenheit von MW1 und MW2 auszugehen. Es ist daher kaum verwunderlich, dass dieses Argument grossen Zuspruch erfährt.

Ich schlage allerdings folgende ablehnende Antwort auf dieses Argument vor. Es ist zurückzuweisen, weil kontextabhängige ästhetische Eigenschaften/Bewertungen auch *kontextrelativ* sind. Die Ausdrücke „kontextabhängig“ und „kontextrelativ“ haben hier einen sehr spezifischen, technischen Sinn. Manchmal wird beispielsweise davon gesprochen, ein Prädikat wie „... ist gross“ sei „kontextabhängig“, weil etwas nur relativ zu bestimmten Referenzgrössen gross ist (Kutschera 1988, 122). Gemäss meiner Verwendungsweise des Ausdrucks „kontextabhängig“ ist eine Beschreibung aber genau dann kontextabhängig, wenn sie einem Subjekt zukommt, weil dieses Subjekt in einem bestimmten Kontext entstanden ist. „Kontextrelativ“ sind solche Beschreibungen, die einem Subjekt *als* einem, in einem bestimmten Kontext entstandenen, Ding zukommen.¹³⁵

Jede Zuschreibung einer kontextabhängigen ästhetischen Eigenschaft oder Bewertung zu einem Werk MW kommt diesem Werk nur zu, *weil* es in einem bestimmten Kontext K1 komponiert wurde. Wenn es sich zudem auch um eine *kontextrelative* Eigenschaft handelt, dann kommt sie MW nur *als* einem in K1 komponiertem Werk zu. Eine kontextrelative Eigenschaft kommt dem Werk hinsichtlich des Umstandes zu, dass es in K1 komponiert wurde. Die Zuschreibung einer, vom Kontext K1 abhängigen, kontextrelativen Eigenschaft E zu einem bestimmten Werk MW hat die Form „Das Werk MW hat, *als In-K1-komponiertes-Werk*, die Eigenschaft E.“ Nehmen wir an, ein- und demselben Werk MW, das in den beiden Kontexten K1 und K2 komponiert wurde, komme die kontextrelative Eigenschaft E *als In-K1-komponiertem-Werk* zu, aber nicht *als In-K2-komponiertem-Werk*. Wie ich im Folgenden an einem Vergleich von musikalischen Werken mit Erfindungen erläutern werde, mag uns eine solche Situation dazu veranlassen, das Werk MW in einer, oberflächlich gesehen, inkonsistenten Weise zu beschreiben. Denn oft äussern wir uns über die kontextrelativen Eigenschaften eines Dings in einer verkürzten Weise, welche die Kontextrelativität dieser Eigenschaften nicht expliziert. Auch wenn zwei Werke oberflächlich gesehen unterschiedliche ästhetische

¹³⁵ Ein Beispiel einer Eigenschaft, die kontextabhängig, aber nicht kontextrelativ ist, ist die Eigenschaft, im Kontext K komponiert worden zu sein.

Diese Gebrauchsweise der Ausdrücke „kontextabhängig“ und „kontextrelativ“ ist sehr spezifisch und keineswegs etabliert in dieser Form in der kunstontologischen Literatur oder überhaupt in der Philosophie.

Eigenschaften haben, folgt daraus daher nicht, dass sie tatsächlich unterschiedliche Eigenschaften haben, wenn diese Eigenschaften kontextrelativ sind. Caplan & Matheson (2007, 12) vergleichen diese Antwort auf das obige Argument mit bestimmten Aussagen zur physischen Grösse von Dingen. Oberflächlich gesehen implizieren die wahren Aussagen „A ist gross“ und „B ist klein“, dass A und B nicht identisch sind. Solche simplen Äusserungen über die physische Grösse von etwas sind aber hinsichtlich bestimmter Referenzgrössen zu relativieren und daher müssen A und B nicht notwendigerweise verschieden sein. Wie ich erläutern werde, sind unsere normalen Äusserungen über die kontextabhängigen ästhetischen Eigenschaften von Werken ebenfalls in einem ähnlichen Sinn relativ simpel.

Betrachten wir ein Beispiel von Lamarque (2012, 4). Man stelle sich eine Komponistin vor, die im 20. Jahrhundert ein Werk komponiert hat, das dieselben auditiven Eigenschaften wie Beethovens 5. Sinfonie aufweist, mit denselben Instrumenten gespielt werden muss, dieselben Inhalte hat usw. Ganz egal *wie* ähnlich dieses, im 20. Jh. komponierte, Werk der 5. Sinfonie von Beethoven ist, hat es gemäss Lamarque andere ästhetische Eigenschaften als Beethovens Fünfte, weil es, im Gegensatz zu Beethovens Fünfter, kein originelles Werk sei (ebd., 4).¹³⁶ Sollten wir Lamarque diesbezüglich folgen? Dodd würde Lamarque natürlich nicht folgen wollen. Wir haben gesehen, dass Dodd die Identität von Werken nur an ihren auditiven Merkmalen festmacht. Wir haben uns aber schon ziemlich weit von den Identitätsbedingungen entfernt, die Dodd vorschlägt. Zudem scheint seine Reaktion auf den Fall, den Lamarque hier präsentiert, eher wenig überzeugend zu sein. Dodd (2007, 257ff.) glaubt, eine Aussagen wie „Beethovens Fünfte ist ein originelles Werk“ sei keine Aussage über ein Werk, sondern eine Aussage über einen künstlerischen Schöpfungsakt. Er vertritt also, etwas „versteckt“, eine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese (vgl. Kapitel 4). Dass solche Thesen nicht besonders plausibel sind, habe ich erläutert. Hinzu kommt, dass sich Dodd an dieser Stelle dem Vorwurf aussetzen muss, eine Ad-hoc-Antwort zu geben, weil er nicht unabhängige Argumente für eine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese vorbringt.

Sollten wir also, *contra* Dodd, annehmen, dass wir es hier mit zwei verschiedenen Werken zu tun haben? Auf den ersten Blick scheint diese Frage bejaht werden zu müssen. Die beiden Schöpfungsakte scheinen ganz einfach zu zwei Werken geführt zu haben, die unvereinbare ästhetische Eigenschaften haben. Es kann festgehalten werden, dass Beethoven ein origineller Künstler war. Im Allgemeinen und im Speziellen im Hinblick auf seine Komposition der Fünften. Seine künstlerischen Handlungen, die zur 5. Sinfonie geführt haben, werden nor-

¹³⁶ Ich nehme an, dass die Beschreibung eines Werkes als „originell“ in der Regel eine ästhetische Beschreibung dieses Werkes ist, vgl. Abschnitt 4.2.

malerweise als Handlungen eingestuft, die neuartig waren in künstlerisch interessanten Hinsichten. Wir ordnen aber nicht nur seine Handlungen als „originell“ ein, sondern wir sprechen auch direkt davon, dass sein Werk selbst originell sei. Natürlich ist Beethovens Fünfte heute in einem gewissen trivialen Sinn nicht mehr neuartig, weil die musikalische Welt 200 Jahre Zeit hatte, sich damit auseinanderzusetzen. Oft sprechen wir aber über die Originalität von Werken nicht in dieser Weise. Wir benutzen stattdessen zeitlose Prädikate im grammatikalischen Präsens wie „... ist originell“, um damit auszudrücken, dass die entsprechenden Werke zum Zeitpunkt ihrer Komposition originell waren (vgl. Levinson 1990a, 239). Ebenso unbestritten wie die Originalität von Beethovens Werk ist aber, dass die Komposition (das kreative Schöpfen) eines Werkes, das sich gleich anhört wie Beethovens Fünfte, das mit denselben Instrumenten gespielt wird, dieselben Inhalte aufweist usw., *heute* keine besonders originelle Leistung mehr ist. Das heisst, wir würden ein solches, heute komponiertes Werk, nicht als „originell“ einschätzen. Beethovens Fünfte und das erwähnte „moderne“ Werk scheinen daher in jedem Fall verschiedene Werke zu sein, unabhängig davon, wie ähnlich sie sich ansonsten sind hinsichtlich auditiver Eigenschaften, der Instrumentation usw.

Das Ganze präsentiert sich aber in einem anderen Bild, wenn wir die Möglichkeit berücksichtigen, dass die kontextabhängige Eigenschaft, originell zu sein, auch kontextrelativ sein könnte. Die These, dass kontextabhängige ästhetische Bewertungen kontextrelativ sind, wird manchmal erwogen (vgl.: Davies 2004, 47f.; Caplan & Matheson 2007). Zumeist wird sie aber schnell wieder verworfen. Die Nichtbeachtung dieser These ist nur erklärbar, weil bisher kaum auf bestimmte signifikante Ähnlichkeiten zwischen unserer Rede über Werke und unserer Rede über Erfindungen hingewiesen wurde. Denn ein Vergleich von Werken und Erfindungen legt diese These nahe. Bereits im letzten Abschnitt habe ich darauf hingewiesen, dass bestimmte Ähnlichkeiten zwischen Werken und Erfindungen in musikontologischen Untersuchungen bisher zu wenig beachtet wurden. Meine Antwort auf die Prämisse P2 (Wenn zwei Werke oberflächlich gesehen unterschiedliche ästhetische Eigenschaften haben, haben sie tatsächlich unterschiedliche ästhetische Eigenschaften) des oben dargestellten Argumentes ist denn auch analog zur Antwort, die ich auf Levinsons Behauptung gegeben habe, ein einflussreicher Künstler könne nicht dasselbe Werk geschaffen haben wie ein Künstler, der ohne Einfluss geblieben ist.

Diejenige Ähnlichkeit von Werken und Erfindungen, die für das Thema dieses Abschnittes von Relevanz ist, soll am Beispiel des Reissverschlusses illustriert werden. Ebenso wie

Beethovens Fünfte in einem zeitlosen Sinn ein originelles Werk ist, ist auch der Reissverschluss in einem zeitlosen Sinn eine originelle Erfindung.¹³⁷ Wenn wir sagen, der Reissverschluss sei eine originelle Erfindung, implizieren wir damit, dass bestimmte Handlungen der Erfinder des Reissverschlusses originell waren zu dem Zeitpunkt, zu dem sie getätigt wurden. Die Handlungen der Erfinder des Reissverschlusses haben zu einer damals neuartigen technischen Lösung geführt.

Angenommen, es gibt einen fernen Planeten, der, bis auf ein gleich zu nennendes Detail, der bereits erwähnten Zwillingserde entspricht. Im Unterschied zu einer möglichst ähnlichen Zwillingserde soll auf diesem Planeten jedoch der Reissverschluss zu einer Zeit erfunden worden sein, zu der diese Erfindung nicht originell war, weil andere, aber ähnliche, technische Lösungen schon seit längerer Zeit vorhanden waren. Ein solches Szenario ist wenigstens begrifflich möglich, denn der Reissverschluss kann in fast beliebigen Kontexten erfunden werden. Reissverschlüsse zeichnen sich alleine durch ihre physische Beschaffenheit und Funktion aus. Auf diesem fernen Planeten, dieser Zwillingserde, herrscht die berechtigte Meinung vor, dass der Reissverschluss keine originelle Erfindung ist. Auf den ersten Blick scheint die vorherrschende Meinung der Erdenbewohner in diesem Punkt also im Widerspruch zu stehen zur vorherrschenden Meinung auf der Zwillingserde. Bei genauerem Hinsehen wird aber klar, dass sich normale Äusserungen von Sätzen wie „Der Reissverschluss ist eine originelle Erfindung“ auf der Erde und der Zwillingserde auf je andere Sachverhalte beziehen, weil sie relativ zu bestimmten Kontexten zu verstehen sind. Erdenbewohner beziehen sich mit solchen Äusserungen nur auf den Reissverschluss *als Auf-der-Erde-gemachte-Erfindung*, während sich Zwillingserdebewohner nur auf den Reissverschluss *als Auf-der-Zwillingserde-gemachte-Erfindung* beziehen. Es gibt keine andere Weise, Äusserung des Satzes „Der Reissverschluss ist eine originelle Erfindung“ zu verstehen, wenn man nicht die absurde Behauptung aufstellen möchte, dass sich entweder alle Erdenbewohner oder dann alle Zwillingserdebewohner über den Originalitätsstatus dieser Erfindung irren.

Wenn das Prädikat „... ist originell“ in seiner Anwendung auf musikalische Werke gleich verwendet wird wie in seiner Anwendung auf den Reissverschluss, dann kann die zeitlose Originalität von Beethovens Fünfter nicht mehr dagegen vorgebracht werden, dass dieses Werk auch durch einen nicht-originellen Akt komponiert werden kann. Und warum soll dieses Prädikat nur dann als kontextrelativ aufgefasst werden, wenn es auf Erfindungen bezogen wird, aber nicht dann, wenn es auf musikalische Werke angewendet wird? Wir sollten bis auf weiteres davon ausgehen, dass ein Prädikat wie „... ist originell“ in seiner Anwendung auf

¹³⁷ Man verzeihe mir den Vergleich eines herausragenden Kunstwerkes wie der Fünften mit einem so ordinären Ding wie dem Reissverschluss.

Werke in der relevanten Hinsicht gerade so zu verstehen ist wie in seiner Anwendung auf technische Erfindungen. Erst wenn relevante Unterschiede zwischen Erfindungen und Werken aufgedeckt werden können, sollte man davon absehen, unsere Rede über die Originalität von Werken so zu verstehen wie unsere Rede über die Originalität von Erfindungen.

Untersuchen wir näher, ob sich relevante Unterschiede zwischen Werken und Erfindungen finden lassen. Man könnte vermuten, dass wir uns mit „Der Reissverschluss ist originell“ auf einen Erfindungs*akt* beziehen, während das logische Subjekt von Aussagen wie „Beethovens Fünfte ist originell“ ein *Produkt* künstlerischer Handlungen ist. Diese Vermutung scheint allerdings unbegründet zu sein. Schliesslich sind wir jederzeit auch bereit zu sagen, der Reissverschluss sei ein originelles Produkt erfinderischer Tätigkeiten u. Ä. Eine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese bezüglich unserer Rede über den Reissverschluss ist gerade so unplausibel wie eine Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese bezüglich unserer Rede über Werke.

Stellen wir uns das Beispiel eines Werkes MW1 vor, das unter anderem aufgrund seiner Entstehung im musikgeschichtlichen Kontext K1 als „interessant“ bewertet wird. Dieses Werk soll ein interessantes Werk sein, weil damit eine interessante Antwort auf musikgeschichtliche Entwicklungen gegeben wurde. Nehmen wir zudem an, dass in einem anderen Kontext K2 ein Werk MW2 komponiert wurde, das grundsätzlich dafür infrage kommt, mit MW1 identisch zu sein. Der Kontext K2 ist aber nicht dafür geeignet, MW2 interessant zu machen. Oder genauer gesagt: Wir haben keinen Grund MW2 „interessant“ zu nennen, wenn wir über den Entstehungskontext oder die Entstehungskontexte von MW2 bloss wissen, dass MW2 in K2 komponiert wurde. Müssen wir daher davon von der Verschiedenheit von MW1 und MW2 ausgehen? Es ist hier auf den ersten Blick nicht möglich nochmals eine Analogie zum Fall von Erfindungen zu ziehen. Wenn wir darüber sprechen, dass eine Erfindung „interessant“ ist, beziehen wir diese Rede in der Regel auf interessante physische Eigenschaften oder interessante Funktionen, die der Erfindung unabhängig vom Kontext zukommen, in dem sie gemacht wurde. Äusserungen der Form „Die Erfindung X ist interessant“ implizieren also in der Regel keine Aussagen über den Kontext des entsprechenden Erfindungsaktes. Haben wir damit schliesslich doch ein Beispiel einer kontextabhängigen ästhetischen Charakterisierung eines Werkes gefunden, die nicht kontextrelativ ist? Diese Frage ist zu verneinen. Mit Aussagen der Form „Die Erfindung X ist interessant“ sprechen wir der jeweiligen Erfindung zwar normalerweise nicht eine kontextabhängige Eigenschaft zu, in Ausnahmefällen kann aber auch die Wahrheit einer Aussage dieser Form vom Kontext abhängen. Eine Erfindung kann ebenfalls interessant sein, weil sie in einem bestimmten kulturellen Kontext gemacht wurde. Erfindungen, die in diesem kontextabhängigen Sinne interessant sind, können aber gleichzeitig auch in einem anderen Kontext gemacht werden, der uns dazu veranlasst,

diese Erfindung als „nicht interessant“ zu beschreiben. Die Parallelen zwischen unserer Rede über Werke und unserer Rede über Erfindungen reichen tiefer, als dass man dies auf den ersten Blick vermuten mag.

Erfindungen können aber, im Gegensatz zu Werken, zum Beispiel nicht *künstlerisch* interessant sein. Man kann vielleicht sogar sagen, dass wir das Prädikat „... ist interessant“ in Bezug auf Werke zumeist in einem Sinn verwenden, in dem wir es prinzipiell nicht auf Erfindungen anwenden können. Man wird zweifellos weitere Prädikate finden, die wir nie auf Erfindungen anwenden würden, aber dafür benutzen, Werken kontextabhängige ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben. Es müsste allerdings begründet werden können, warum das diesbezügliche Divergieren von Werken und Erfindungen signifikant sein soll. Die vorhandenen, oben festgestellten Parallelen zwischen unserer Rede über Werke und unserer Rede über Erfindungen suggerieren vielmehr, dass kontextabhängige ästhetische Eigenschaften generell kontextrelativ sind.

Im Abschnitt 5.1 habe ich kurz die Ansicht vorgestellt, dass Werke Typen von künstlerischen Schöpfungsakten sind. Verteidigt wird diese Ansicht insbesondere von Currie (1989). Wären Werke Typen künstlerischer Schöpfungsakte, dann wären die, für das obige Argument P1-P3, relevanten kontextabhängigen Eigenschaften von Werken nicht kontextrelativ. Denn dann wären Werke nicht mit Produkten von Erfindungsakten zu vergleichen, sondern mit den Akten selbst (vgl.: ebd., 38). Betrachten wir in dieser Hinsicht nochmals das obige Beispiel des Reißverschlusses. Die *Akte* der Erfindung des Reißverschlusses auf der Erde und der Zwillingserde unterscheiden sich in der oben geschilderten Situation hinsichtlich ihres Originalitätsstatus. Wären Werke also eher mit diesen Akten als mit ihren Produkten in Analogie zu setzen, könnte man sagen, Beethovens Fünfte könne im 20. Jahrhundert nicht komponiert werden, weil die 5. Sinfonie ein originelles Werk ist. Wie ich erläutert habe, sind Werke aber mit den Produkten von Erfindungsakten zu vergleichen und nicht mit den Handlungen selbst.

Treten wir nochmals einen Schritt zurück. Es ist unbestritten, dass sich Rezipienten musikalischer Werke relativ stark dafür interessieren, welche ästhetischen Eigenschaften einem Werk zukommen. An Erfindungen interessiert uns aber vor allem ihre Funktion. Vielleicht kann durch diese Beobachtung begründet werden, dass man ästhetische Bewertungen von musikalischen Werken in jedem Fall als „absolut“, d. h. als nicht-kontextrelativ, interpretieren muss im Gegensatz zu den Zuschreibungen kontextabhängiger Eigenschaften zu Erfindungen? Das scheint ein wenig aussichtsreicher Weg zu sein. Es ist unklar, wie man ein unterschiedliches Verständnis von Musikstücken und Erfindungen in dieser Hinsicht begründen könnte. Die vorhandene Parallelität zwischen unserer Rede über Werke und unserer Rede

über Erfindungen suggeriert vielmehr, dass erstere in der erläuterten Weise gleich zu interpretieren ist wie letztere. Musikalische Werke sind darum weniger eng mit bestimmten Entstehungskontexten verbunden, als dass viele Teilnehmenden der musikontologischen Debatte vermuten.

Im vorherigen Abschnitt habe ich begründet, warum die Person des Künstlers und der Zeitpunkt der Entstehung des Werkes nicht werkindividuierend sind. In diesem Abschnitt bin ich darauf eingegangen, dass unsere Zuschreibung kontextabhängiger ästhetischer Eigenschaften zu Werken ebenfalls nicht hinzugezogen werden kann, um Werke voneinander zu unterscheiden, wenn man bei einer oberflächlichen Analyse von Aussagen über ästhetische Eigenschaften von Werken stehen bleibt. Kehren wir schliesslich nochmals zu einem Versuch zurück, die Individuationsfaktoren musikalischer Werke positiv zu bestimmen. Meine Ausführungen in den letzten Abschnitten führen zur Annahme, dass die Individuationsbedingungen musikalischer Werke in der folgenden Matrix zusammengefasst werden können:

	Auditive Merkmale	Instrumentation	Inhalt	...
Korrektheitsbedingungen	A	C	E	...
Dem Werk gerecht werdende Interpretationsweise	B	D	F	..

Nehmen wir das Beispiel der Spalte, die mit „Auditive Merkmale“ betitelt ist. Ein Musikstück kann sich von einem anderen alleine dadurch unterscheiden, dass seine Korrektheitsbedingungen andere auditive Merkmale vorschreiben (A). Zwei Musikstücke können sich auch alleine dadurch unterscheiden, dass diejenigen Wiedergaben, die ihnen gerecht werden, jeweils andere auditive Merkmale haben, auch wenn sie denselben Korrektheitsbedingungen unterliegen (B). Ich habe die letztere Möglichkeit unter anderem anhand des Beispiels der beiden Komponistinnen illustriert, von denen die eine eher impulsiv und die andere eher von bedächtigem Charakter ist (Abschnitt 6.2).

Müsste diese Spalte oder diese Matrix als Ganzes sozusagen noch um eine dritte Ebene/Zeile erweitert werden? Ich kann das an dieser Stelle nicht ausschliessen. Die bisher erarbeiteten Erkenntnisse geben aber keine Hinweise darauf, dass der oben aufgeführten Matrix der Individuationsfaktoren musikalischer Werke noch weitere Zeilen hinzugefügt werden sollten. Wie ich insbesondere am Fall diverser avantgardistischer Werke gezeigt habe, ist diese Matrix jedoch in der Längsachse zu erweitern. Lässt sich irgendwie angeben, wie weit die Längsachse dieser Matrix von werkindividuierenden Faktoren reicht? Werden nur aufführbare Stücke und nur die Korrektheitsbedingungen dieser Stücke betrachtet, ist diese Matrix

möglicherweise gerade noch um solche Faktoren zu erweitern, die typischerweise *in der Partitur* des Werkes aufgeführt werden.¹³⁸ Für die möglichen Korrektheitsbedingungen von nicht-aufführbaren Musikstücken gilt möglicherweise, dass sie sich hinsichtlich ihrer Korrektheitsbedingungen zusätzlich noch durch solche Faktoren unterscheiden, die typischerweise in Partituren aufführbarer Werke stünden, wenn alle nicht-aufführbaren Werke *Teile* von aufführbaren Werken wären. Und für jede Eigenschaft, die den korrekten Vorkommnissen eines Werkes als solchen zukommt, gibt es mögliche Werke, deren Wiedergaben diese Eigenschaft haben müssen, um dem Werk gerecht werden zu können (und umgekehrt).

Das sind allerdings, zugegebenermaßen, ziemlich spekulative und vage Vermutungen. Vielleicht lassen sich die Individuationsfaktoren musikalischer Werke nicht in einer informativen Weise vollständig positiv bestimmen.

6.9 Modale Aussagen über Werke

In Abschnitt 4.3 habe ich einige Überlegungen darüber angestellt, wie (bestimmte) modale Aussagen über Werke zu begründen sind. Danach haben wir uns aber auf die synchrone Identität von Werken konzentriert und weniger auf modale Aussagen bzw. weniger auf die Identität von Werken über mögliche Welten hinweg. In diesem Abschnitt werden wir nochmals auf die Identität von Werken über mögliche Welten zurückkommen und uns einem Problem widmen, das sich stellt, wenn man einige naheliegende Annahmen zu den modalen Eigenschaften von Werken trifft.

Für das Folgende gehe ich vereinfachend davon aus, dass ein Werk notwendigerweise ein Werk ist. Ich habe im Abschnitt 6.6 darauf hingewiesen, dass diese Annahme bezweifelt werden kann. Sie soll aber hier aus Gründen der Einfachheit vorausgesetzt werden.

Unsere normale Redeweise über musikalische Werke scheint zu implizieren, dass ihnen wenigstens einige der aufgezählten werkindividuierenden Eigenschaften nur kontingenterweise zukommen.¹³⁹ Ein Werk hätte sich jeweils auch etwas anders anhören können, es hätte

¹³⁸ Es ist in diesem Zusammenhang zu beachten, dass zum Beispiel die Korrektheitsbedingungen, die sich auf auditive Eigenschaften beziehen, in normalen Partituren dieser Stücke oftmals nicht vollständig ausgeschrieben sind (Goehr 1992, 27). Oftmals verlassen sich Komponisten darauf, dass sich einige Teile der Korrektheitsbedingungen den Interpreten des Stücks erschliessen, ohne dass sie explizit aufgeführt sind. Das wird in einigen Fällen auch Vorschriften bezüglich der Instrumentation betreffen.

¹³⁹ Ich halte auch in diesem Abschnitt daran fest, von einem „Individuationsfaktor“ oder einem „werkindividuierenden Merkmal“ nur dann zu sprechen, wenn es sich um Hinsichten handelt, die dafür hinreichen, zwei Werke, die in *einer* bestimmten möglichen Welt existieren, zu unterscheiden. Die Rede über Individuationsfaktoren betrifft *nur* die synchrone Identität von Werken innerhalb einer bestimmten möglichen Welt und *nicht* die Identität von Werken über mögliche Welten hinweg. Die auditiven Eigenschaften eines Werkes sind zum Beispiel werkindividuierend, weil sich ein Werk von einem zweiten Werk alleine dadurch

andere Inhalte haben können, es hätte mit einer anderen Instrumentierung verknüpft sein können usw. In der Regel schreiben wir Werken eine gewisse Flexibilität zu hinsichtlich der Merkmale, die sie individuieren. Da entsprechende Zuschreibungen von modalen Eigenschaften zu Werken gut etabliert sind, sollten wir versuchen, eine Theorie musikalischer Werke zu entwickeln, die mit solchen Zuschreibungen vereinbar ist. Dieser Versuch führt aber zu einem Problem, wenn meine obigen Ausführungen zu den Identitätsbedingungen musikalischer Werke zutreffend sind. Wie ich gleich erläutern werde, kann man diesem Problem entgehen, wenn man annimmt, dass der Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes und die Person der Komponistin ebenfalls zur Individuierung von Werken beitragen. Ausgehend von diesem Problem könnte man sich also, entgegen meiner Überlegungen, dazu veranlasst sehen, den Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes und die Person der jeweiligen Komponistin als Individuationsfaktoren aufzufassen.

Nehmen wir es als gegeben an, dass sich Musikstücke in der Regel auch etwas anders hätten anhören können. Damit meine ich hier, dass sich die korrekten Vorkommnisse eines bestimmten Werks in gewissen möglichen kontrafaktischen Situationen durch andere auditive Merkmale auszeichnen. Gegeben sei ein Werk MW1 in einer möglichen Welt w1. Dieses Werk soll sich in der möglichen Welt w2 etwas anders anhören. Ansonsten soll es sich von w1 zu w2 nur noch darin unterscheiden, dass es in w2 den Namen „MW1*“ trägt. Stellen wir uns noch eine dritte mögliche Welt w3 vor, in der zwei unabhängige Schöpfungsakte zu Werken geführt haben, die sich hinsichtlich ihrer werkindividuierenden Eigenschaften nicht von MW1 bzw. MW1* unterscheiden. Schematisch dargestellt präsentiert sich der Sachverhalt wie folgt:

w1: MW1

w2: MW1*

w3: MW1 und MW1*

Wobei „w3: MW1 und MW1*“ bedeutet, dass in der Welt w3 zwei Produkte von künstlerischen Schöpfungsakten existieren, die sich hinsichtlich ihrer werkindividuierenden Merkmale (Auditive Merkmale, Instrumentation usw.) nicht von MW1 (in w1) bzw. MW1* (in w2) unterscheiden.

unterscheiden kann, dass sich das eine Werk so anhört und das zweite Werk anders. Die Person des Komponisten ist kein Individuationsfaktor, weil sich ein Werk von einem zweiten Werk nicht alleine dadurch unterscheiden kann, dass das erstere Werk vom Komponisten K1 und das zweite Werk vom Komponisten K2 verfasst wurde.

Wir haben bestimmt, dass $MW1 = MW1^*$. Nun unterscheidet sich aber $MW1$ (in $w1$) nicht von $MW1$ (in $w3$) und $MW1^*$ (in $w2$) unterscheidet sich nicht von $MW1^*$ (in $w3$). Das heisst, es scheint zu gelten, dass $MW1 = MW1$ und $MW1^* = MW1^*$. $MW1$ scheint sowohl in $w1$ als auch in $w3$ zu existieren und $MW1^*$ sowohl in $w2$ als auch in $w3$. Wer diese Überlegung akzeptiert, wird aufgrund der Transitivität der Identität zum Schluss kommen, dass wir es in $w3$ mit zwei Schöpfungsakten *desselben Werkes* zu tun haben. $MW1$ und $MW1^*$ unterscheiden sich aber: Sie hören sich anders an. Wie können sie identisch sein, wenn sie sich doch unterscheiden? Es gibt also einerseits Grund zur Annahme, dass die beiden Schöpfungsakte in $w3$ zu verschiedenen Werken geführt haben. Wie gerade erläutert scheinen wir andererseits aber auch Grund zur Annahme zu haben, dass sie zu demselben Werk geführt haben, weil sich ihre Produkte in werkindividuierender Hinsicht nicht von den Formen unterscheiden, die ein bestimmtes Werk in bestimmten anderen möglichen Welten (hier: $MW1$ in den Welten $w1$ und $w2$) hat.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie diesem Problem begegnet werden könnte. Ich gehe auf vier solcher Möglichkeiten ein. Erstens könnte man natürlich einfach versuchen, die werkindividuierenden Eigenschaften eines Werks als notwendige Eigenschaften zu verstehen. Damit weist man die Annahme zurück, $MW1^*$ (in $w2$) und $MW1^*$ (in $w3$) seien mit $MW1$ identisch. Aber wie oben erwähnt sollten wir vorerst daran festhalten, dass wenigstens einige werkindividuierende Eigenschaften den Werken nur kontingenterweise zuzuschreiben sind. Man könnte das oben geschilderte Problem, zweitens, auch zu lösen versuchen, indem man annimmt, die Person des Künstlers und der Zeitpunkt der Schöpfung des Werkes seien werkindividuierend und müssten über mögliche Welten hinweg fix bleiben. Wenn man einfach annimmt, dass die Person des Künstlers und der Zeitpunkt der Schöpfung des Werkes werkindividuierend sind, aber sich von einer möglichen Welt zu einer anderen möglichen Welt verändern können, dann bleibt das obige Problem bestehen. Wenn wir es aber dabei mit zwei Individuationsfaktoren zu tun haben, die über mögliche Welten hinweg fix bleiben, dann wird das Szenario $w3$ ausgeschlossen. Denn unter dieser Annahme gibt es keine mögliche Welt, in der *zwei* künstlerische Schöpfungsakte zu Resultaten geführt haben, die sich von $MW1$ höchstens in solchen Merkmalen unterscheiden, die $MW1$ kontingenterweise zukommen. Wie ich jedoch in Abschnitt 6.7 argumentiert habe, sollte an der Annahme festgehalten werden, dass eine mehrfache Komposition desselben Werkes möglich ist.

Es gibt aber noch mindestens zwei weitere mögliche Antworten auf das obige Problem. Es kann, drittens, angenommen werden, dass wir es bei $MW1$ und $MW1^*$ in $w3$ genau genommen mit zwei Versionen desselben Werks zu tun haben. Unter dieser Perspektive haben die beiden Schöpfungsakte in $w3$ zwar zu demselben Werk, aber zu verschiedenen Versionen dieses

Werks geführt und der Widerspruch, der oben beschrieben wurde, löst sich auf. Da es sich um Produkte unabhängiger Schöpfungsakte handelt, müssten *MW1* und *MW1** genau genommen als zwei *Originalversionen* desselben Stücks verstanden werden. Wir könnten dann *MW1* und *MW1** unterscheiden und gleichzeitig sagen, dass wir es in *w3* mit zwei Schöpfungsakten desselben Werkes zu tun haben. Nehmen wir an, ein Werk *MW1* werde komponiert und man sei sich einig, dass dieses Werk auch in der Form von *MW1** hätte existieren können. Nehmen wir zweitens an, später werde tatsächlich ein Stück in der Form von *MW1** komponiert. Wie würden wir auf einen solchen Fall reagieren? Es scheint nicht allzu abwegig zu sein, dies als Schöpfung desselben Werkes in einer neuen Form zu beschreiben, wenn man meiner Argumentation in Abschnitt 6.7 folgt und annimmt, dass ein Werk grundsätzlich mehrmals geschaffen werden kann.

Vielleicht lässt sich aber auch, viertens, die Ansicht verteidigen, dass wir es in *w3* mit zwei Werken zu tun haben, wobei *MW1* entweder mit *MW1* (*w3*) oder mit *MW1** (*w3*) identisch ist. Nehmen wir an, unsere aktuelle Welt sei die Welt *w1*. Wenn diesem vierten Ansatz zu folgen ist, den ich gleich vorstellen werde, dann ist *MW1* mit *MW1* (*w3*), aber nicht mit *MW1** (*w3*) identisch. Dieser Ansatz besteht vereinfacht gesagt in der Annahme, dass wir mit dem Namen des Werkes *MW1* in einer bestimmten möglichen Welt gerade dasjenige Werk bezeichnen, das die Eigenschaften m_1 – m_n hat (die aktual *MW1* gegenüber anderen Werken auszeichnen), oder, wenn es in dieser möglichen Welt kein Werk gibt, das diese Eigenschaften hat, gerade dasjenige Werk bezeichnen, das die Eigenschaften g_1 – g_n hat.¹⁴⁰ Wobei die Eigenschaften g_1 – g_n diejenigen Eigenschaften sind, die *MW1** auszeichnen. „*MW1*“ bezieht sich so verstanden auf *MW1* in *w1*, auf *MW1** in *w2* und auf *MW1* in *w3*, aber *nicht* auf *MW1**.

Wie ich erläutern werde, lassen sich sicherlich nicht alle Namen von Werken in dieser Weise verstehen. Aber möglicherweise trifft dieses Verständnis von Werknamen wenigstens in einigen Fällen zu. Gemäss diesem Verständnis von Werknamen greifen wir ein Musikstück mit einem bestimmten Namen in anderen möglichen Welten als der aktuellen nicht darum heraus, weil zwischen dem herausgegriffenen Musikstück in der kontrafaktischen Situation und dem aktual existierenden Werk eine basale Identitätsrelation besteht, sondern darum, weil das herausgegriffene Werk, und *nur* dieses Werk, in der kontrafaktischen Situation eine bestimmte Beschreibung erfüllt. *MW1** in *w2* ist gemäss dieser Ansicht darum identisch mit

¹⁴⁰ Die folgenden Ausführungen sind stark beeinflusst von Currie (1989, 80–84). Currie beschäftigt sich nicht direkt mit dem Problem, das ich oben geschildert habe. Er schlägt aber ein bestimmtes Verständnis von Namen von Werken (aller Künste) vor, das im Wesentlichen dem Ansatz entspricht, den ich gleich näher vorstellen werde. Strawson (1953–4, 50) deutet ebenfalls an, ein solches Verständnis von Namen musikalischer Werke vorschlagen zu wollen. Er gibt diesbezüglich aber nur einen vagen Hinweis.

MW1, weil MW1* in w2 als einziges Ding hinreichend viele der werkindividuierenden Eigenschaften hat, welche MW1 faktisch hat. Anders gesagt ist der Name des Werkes MW1 mit Beschreibungen verknüpft, so dass wir damit jeweils gerade dasjenige Ding bezeichnen, das diese Beschreibungen erfüllt. Wie plausibel ist es aber, dass Namen von Werken in dieser Weise mit Beschreibungen verknüpft sind? Und, angenommen, Namen von Werken sind solche Ausdrücke, um welche Beschreibungen handelt es sich genau?

Eine „individuierende Kennzeichnung“ (Heyer 1987, 16) wie „das erste Werk von Beethoven“ ist zum Beispiel ein Ausdruck, mit dem man offensichtlich etwas nur herausgreift, weil es eine mit diesem Ausdruck verknüpfte Beschreibung erfüllt. Wenn „das erste Werk von Beethoven“ *de dicto* verstanden wird, dann wird damit in jeder faktischen und möglichen kontrafaktischen Situation gerade dasjenige Werk herausgegriffen, das Beethoven in dieser Situation als erstes komponiert hat, was auch immer das für ein Werk bzw. Typ ist.¹⁴¹ Können auch Namen von Werken als Ausdrücke verstanden werden, mit denen wir etwas herausgreifen, weil es eine bestimmte Beschreibung erfüllt?

Auf den ersten Blick sind Namen keine Ausdrücke, die synonym zu einer Beschreibung sind oder auf eine andere Weise das benannte Ding gerade darum herausgreifen, weil dieses Ding eine bestimmte Beschreibung erfüllt. Wir geben (normalerweise) keine Definitionen von Namen (Searle 1958, 166). Die Annahme, Namen seien im Allgemeinen mit einer Beschreibung verknüpft, hat aber eine gewisse Attraktivität, weil man mit dieser Annahme die Beziehung Name-Benanntes einfach damit erklären kann, dass das benannte Objekt (und nichts anderes) mit seinem Namen gerade darum herausgegriffen wird, weil es eine bestimmte Beschreibung erfüllt.¹⁴² Wenn ein Name nicht mit einer Beschreibung verknüpft ist, dann muss die Verbindung von einem Namen zum benannten Objekt auf eine andere Weise verstanden werden.

Ob Namen im Allgemeinen mit Beschreibungen verknüpft sind, ist daher, kaum verwunderlich, sehr umstritten.¹⁴³ Statt die Relation Name-Benanntes als eine Relation zu verstehen, die auf das Erfüllen einer Beschreibung gründet, wurde insbesondere auch angenommen, dass diese Relation in der Regel auf einen Taufakt zurückzuführen ist. Kripke (1980, 96) glaubt zum Beispiel, die Benennungsrelation konstituierte sich im Allgemeinen, indem das benannte Objekt Gegenstand einer bestimmten Taufhandlung wird, die am Anfang der Geschichte der Verwendung des jeweiligen Namens steht. Natürlich erfüllt das benannte Objekt auch gemäss

¹⁴¹ Vgl. Abschnitt 2.2 zur Unterscheidung von *de dicto* und *de re*.

¹⁴² Wer zusätzlich annimmt, Namen seien *synonym* zu identifizierenden Beschreibungen, kann auch relativ leicht erklären, warum wahre Identitätsaussagen wie „Hesperos und Phosphoros sind identisch“ *informativ* sein können, obwohl alle Dinge mit sich selbst identisch sind (vgl. Frege 1892b).

¹⁴³ Vgl. unter anderem die Debatte zwischen Putnam (1975) und Kripke (1980) einerseits und Searle (1958 & 1983) andererseits.

diesem Verständnis trivialerweise als einziges die Beschreibung, der Gegenstand dieser Taufhandlung zu sein. Aber wir greifen es nach Kripke mit seinem Namen nicht heraus, weil es diese Beschreibung erfüllt, sondern weil es so getauft wurde. Die Benennungsrelation beruht seiner Ansicht nach nicht auf der Erfüllung einer identifizierenden Beschreibung.

Ich kann hier nicht näher auf die Frage eingehen, ob Namen *im Allgemeinen* das jeweils benannte Objekt durch eine Beschreibung herausgreifen, die mit ihnen verknüpft ist, oder ob die Benennungsrelation im Sinne Kripkes oder in einem anderen Sinne verstanden werden sollte. Wir können uns aber an dieser Stelle auf den Fall von Namen musikalischer Werke konzentrieren, der möglicherweise eine *Ausnahme* darstellt. Worauf gründet das Verhältnis Werkname-Werk? Gründet dieses Verhältnis auf der Verknüpfung eines Werknamens mit einer Beschreibung, so dass wir mit diesem Namen in der relevanten Verwendungsweise in jeder, auch in jeder möglichen kontrafaktischen, Situation gerade dasjenige Ding herausgreifen, das diese Beschreibung erfüllt?

Naheliegender, aber falsch, wäre es, davon auszugehen, dass ein Namen „MW1“ eines Werkes wenn überhaupt, dann mit der Beschreibung „das Werk, das sich von anderen Werken durch die Eigenschaften m_1 – m_n abhebt“ verknüpft ist, wobei m_1 – m_n die werkindividuierenden Eigenschaften von MW1 sind. Denn wir wollen ja gerade zulassen, dass wir uns mit einem bestimmten Namen eines Werkes in derselben Verwendungsweise in einer kontrafaktischen Situation auf ein Werk beziehen können, das sich durch andere Eigenschaften auszeichnet. Wir wollen uns mit „MW1“ auch auf MW1* in w_2 beziehen können, das sich durch die Eigenschaften g_1 – g_n auszeichnet und darum die genannte Beschreibung (*de dicto* verstanden) nicht erfüllt.

An dieser Stelle kann ein Vorschlag von Searle (1958) aufgenommen werden. Gemäss Searle sind Namen relativ *lose* mit einem Bündel von Beschreibungen verknüpft. Das bezeichnete Ding muss nach dieser Vorstellung nicht alle Eigenschaften erfüllen, die ihm mit diesen Beschreibungen zugeschrieben werden, sondern jeweils bloss eine hinreichende Menge davon. Diesen Gedanken Searles aufnehmend, kann man den Ausdruck „MW1“ als ein Ausdruck verstehen, der gerade dasjenige Werk bezeichnet, das als einziges hinreichend genau die Beschreibung „das Werk, das sich von anderen Werken durch die Eigenschaften m_1 – m_n abhebt“ erfüllt. Wird „MW1“ in dieser Weise verstanden, können wir damit auch ein, in einer möglichen kontrafaktischen Situation existierendes, Werk MW1* bezeichnen, das diese Eigenschaften nicht hat, wenn folgende Bedingungen erfüllt sind: a) Es gibt in der jeweiligen möglichen Welt kein Werk, das die Eigenschaften m_1 – m_n hat, b) die Eigenschaften von MW1* kommen hinreichend nahe an m_1 – m_n heran und c) MW1* kommt, in dieser möglichen Welt, als einziges Werk hinreichend nahe daran, diese Eigenschaften zu haben.

Wie plausibel ist aber die Annahme, dass Namen von Werken in dieser Weise lose mit Beschreibungen verknüpft sind? Diese Annahme kann nur dann verteidigt werden, wenn der Sprechergemeinschaft diese Beschreibungen als Beschreibungen des benannten Dings bekannt sind. Nur so kann der Zugriff mit einem Namen auf das benannte Objekt mithilfe einer solchen Beschreibung erfolgen. Damit ist nicht gemeint, dass diese Beschreibungen jedem bekannt sein müssen. Gefordert ist nur, dass dieses Wissen „irgendwo“, d. h. bei Experten, vorhanden war als die Bedeutung des jeweiligen Namens festgelegt wurde. Wenn ein Name mit einer bestimmten Menge von Beschreibungen (lose) verknüpft ist, muss der Sprechergemeinschaft ein hinreichend umfassender Teil dieser Menge von Beschreibungen in jeder möglichen kontrafaktischen Situation bekannt (gewesen) sein, in der dieser Name in derselben Verwendungsweise benutzt wird.

Es scheint nicht unplausibel zu sein, dass sich für viele Werke Beschreibungen finden lassen, welche diese Bedingung erfüllen und dafür infrage kommen, die Grundlage der Relation Werk-Name zu bilden. Je „einfacher“ ein Werk aufgebaut ist, desto eher wird eine Komponistin eine Beschreibung ihres Werkes angeben können, die in der erwähnten Weise lose verknüpft mit dem Werknamen sein könnte. Denn wir müssen bedenken, dass viele aufführbare musikalische Werke rein mentale Schöpfungen sind. Inwiefern könnten denn zum Beispiel die auditiven Eigenschaften eines Stücks der klassischen Musik der jeweiligen Komponistin verborgen sein? Für viele Werke trifft es zu, dass die auditiven Eigenschaften dieser Werke ihren Komponisten notwendigerweise bekannt sind. Ein Komponist mag taub geboren sein und daher, in einem gewissen Sinne, nicht wissen können, wie sich sein Werk anhört. Aber auch in einem solchen Fall wird er wenigstens wissen, aus welchen Noten sein Werk besteht und in diesem Sinne einen unmittelbaren Zugang zu den akustischen/auditiven Eigenschaften seines Werkes haben. Es mag werkindividuiierende Eigenschaften von mental geschaffenen Werken geben, die ihren Schöpfern verborgen sind. Nehmen wir das Beispiel eines Liedes, dessen Text tiefenpsychologisch zu interpretieren ist. Aber in vielen Fällen scheinen Komponisten ihre Werke hinreichend gut beschreiben zu können, so dass diese Beschreibungen genügen, das jeweilige Werk und nichts anderes in jeder möglichen Welt herauszugreifen, in der das Werk existiert.

Hiervon ausgenommen werden müssen insbesondere Werke der *Musique concrète*. Wir, inklusive des Komponisten, können uns über die auditiven Eigenschaften von Werken der *Musique concrète*, über die Beschaffenheit der jeweiligen Geräuschquellen und über andere werkindividuiierende Eigenschaften von Werken dieses Genres grundsätzlich radikal irren, so dass die uns bekannten Beschreibungen eines solchen Werkes nicht dazu taugen, dieses Werk ak-

tual und in allen kontrafaktischen Situationen herauszugreifen, in denen es existiert. Schliesslich könnten wir alle, warum auch immer, zum Beispiel einer akustischen Täuschung unterliegen, wenn wir das Werk hören und die Sprechergemeinschaft als Ganzes scheint keinen besseren Zugang zu den auditiven Eigenschaften des Werkes zu haben, als die Wiedergaben des Stücks zu *hören*. Das erläuterte Verständnis von Werknamen kann also nicht auf alle, aber möglicherweise auf einige Werknamen zutreffen.

Die Diskussion darüber, ob Namen mit Beschreibungen verknüpft sind, bezog sich insbesondere auf Namen von Personen (Kripke 1980) und natürlichen Arten (*natural kinds*) (Putnam 1975). Namen musikalischer Werke und anderer kultureller Schöpfungen sind aber möglicherweise anders zu behandeln. Denn es ist nicht unplausibel, dass die Sprechergemeinschaft wenigstens in einigen Fällen solcher Schöpfungen notwendigerweise eine Beschreibung zur Hand hat, mithilfe deren diese Dinge aktual und in allen möglichen Welten, in denen sie existieren, herausgegriffen werden können. Schwartz (1978) glaubt beispielsweise, dass Namen von technischen Erfindungen als Ausdrücke aufzufassen sind, die in der erläuterten Weise mit Beschreibungen verknüpft sind. Er stellt sich damit gegen Putnam (1975, 242f.), der behauptet, wir könnten uns radikal über die Natur gewisser Erfindungen irren, weil wir uns radikal über den physischen Aufbau derselben irren können. Man könne, so Putnam, daher auch nicht davon ausgehen, dass die Benennungsrelation im Fall von Erfindungen auf einer Verknüpfung von Namen mit Beschreibungen beruht. Schwartz hält dem entgegen, dass die notwendigen Eigenschaften einer Erfindung ausschliesslich aus bestimmten *oberflächlichen* physischen Eigenschaften und bestimmten, uns notwendigerweise zugänglichen, funktionalen Eigenschaften bestehen. Wir, als Sprechergemeinschaft insgesamt, haben nach Schwartz in jedem Fall Eigenschaften vor Augen, die eine Erfindung aktual und in allen möglichen Welten auszeichnet, in denen sie existiert. Auch wenn man sich in dieser Frage bezüglich Erfindungen eher auf die Seite Putnams schlagen sollte, wird man sich vielleicht doch davon überzeugen lassen, die Namen vieler *Musikstücke* als Ausdrücke zu verstehen, die mit Beschreibungen verknüpft sind. Denn Musikstücke haben in vielen Fällen insbesondere keine physischen Eigenschaften, die uns in einer relevanten Weise verborgen sein könnten.

Das ist aber nicht mehr als eine Skizze zu einer möglichen Antwort auf das Problem modaler Aussagen über Werke, das ich zu Beginn dieses Abschnitts präsentiert habe. Und auch wenn diese Skizze hält, was sie zu versprechen scheint, lassen sich sicherlich nicht alle Namen von Werken bzw. nicht alle modalen Aussagen über Werke in dieser Weise verstehen. In jedem Fall kann man dem eingangs präsentierten Problem aber auch mit der Annahme begegnen, dass es zwei Originalversionen desselben Stücks in derselben möglichen Welt geben kann. Weder muss man sich darauf zurückziehen, modale Aussagen über Werke generell für

falsch zu erklären, noch müssen andere unplausible Annahmen über modale Eigenschaften von Musikstücken getroffen werden.

7 Eine nähere Untersuchung literarischer Werke

7.1 Einleitung

Literarische Werke, so habe ich vorgeschlagen, sind im Normalfall als Typen von Abfolgen sprachlicher Elemente aufzufassen. Einige literarische Werke bestehen unter anderem auch aus grafischen Elementen (Zeichnungen, grafische Hervorhebungen des Textes usw.). Die letzteren Werke kommen nicht nur oder vielleicht überhaupt nicht in der Form reiner Abfolgen sprachlicher Elemente vor, sondern auch oder vielleicht nur in der Form solcher Abfolgen sprachlicher Elemente, die mit grafischen Elementen ergänzt sind. Während diese allgemeine ontologische Kategorisierung bereits im ersten Teil dieser Dissertation vollzogen wurde, werde ich in diesem Kapitel näher darauf eingehen, wodurch sich Vorkommnisse literarischer Werke auszeichnen und worin die Identitätsbedingungen literarischer Werke bestehen.

Die Typenthese bezüglich literarischer Werke, die ich in Abschnitt 5.5 vorgeschlagen habe, wird in diesem Kapitel weitgehend parallel zur musikontologischen Typenthese entwickelt werden, die ich im letzten Kapitel ausgeführt habe. Die Identitäts- und Existenzbedingungen literarischer Werke sind weitgehend analog zu denjenigen musikalischer Werke.

Der Fall von musikalischen Werken mit sprachlichen Elementen (Lieder, Chöre, Arien usw.) wurde im Wesentlichen bereits im Kapitel 6 abgehandelt, ohne dass ich dort aber ausführlich explizit darauf eingegangen wäre. Lieder, Chöre usw. sind in den wesentlichen Hinsichten analog zu solchen Musikstücken zu verstehen, die keine sprachlichen Elemente beinhalten. Das literarische Element in solchen Musikstücken hebt sie nicht wesentlich von anderen Musikstücken ab. Die folgenden Ausführungen werden also für den Fall von musikalischen Werken mit sprachlichen Elementen nicht wesentlich neue Erkenntnisse bringen, sie sind aber relevant dafür, die Individuationsfaktoren solcher Musikstücke noch etwas näher bestimmen zu können.

7.2 Korrektheitsbedingungen, Interpretationsweisen und Versionen

Literarische Werke haben, ebenso wie musikalische Werke, abweichende und korrekte Vorkommnisse. Auch sie kann man als „Normarten“ beschreiben. Literarische Werke können zudem ebenfalls in unterschiedlichen Versionen vorkommen, die mit unterschiedlichen Korrektheitsbedingungen verknüpft sein können. Und wie musikalische Werke können sich literarische Werke bzw. bestimmte Versionen literarischer Werke durch eine bestimmte Weise der Wiedergabe auszeichnen, die ihnen gerecht wird. Insbesondere mündliche Wiedergaben

können einem Werk eher oder weniger gerecht werden. Denn die Weise der mündlichen Wiedergabe zeigt eher ein gewisses Gefühl oder Verständnis für das Werk als die Weise der schriftlichen Wiedergabe.

Kommen wir noch etwas näher auf Versionen von literarischen Werken zu sprechen, die neue Korrektheitsbedingungen mit sich bringen. Wir können grob drei Arten solcher Versionen unterscheiden. Erstens kommt es vor, dass eine neue Version nur marginal von der Originalversion abweicht. Solche Versionen werden meist von den Autoren selbst oder ihren Herausgebern geschaffen. Zum Beispiel kann dann von einer neuen Version eines literarischen Werkes gesprochen werden, wenn ein Herausgeber die Orthographie moderat modernisiert, ohne damit schon künstlerisch signifikant einzugreifen. Auch zu dieser Sorte von Versionen sind verschiedene Textfassungen desselben Werks zu zählen, welche die Herausgeber auf der Grundlage einer relativ unsicheren Quellenlage erstellt haben. In diesen Fällen ist die Frage, ob wir es mit mehreren Werken oder mehreren Versionen desselben Werks zu tun haben, meist unproblematisch zu beantworten. Zweitens werden aber insbesondere Dramen manchmal auch in einer künstlerisch bedeutsamen Weise bearbeitet. Wird ein Drama aufgeführt, basiert die Aufführung sogar in aller Regel auf einer von der Originalversion abweichenden Version dieses Werks. Normalerweise wird die Dramenhandlung verkürzt oder in anderen Hinsichten verändert wiedergegeben. Wo in diesem Zusammenhang die Grenze zwischen verschiedenen Werken und verschiedenen Versionen eines Werkes zu ziehen ist, ist oft nicht klar. Drittens sind auch Übersetzungen eines Werkes in eine andere als die Originalsprache als neue Versionen zu verstehen. Übersetzungen weichen zwar sprachlich-formal notwendigerweise von der Originalversion ab, sind aber meist dazu gedacht, sich inhaltlich möglichst wenig davon zu unterscheiden.¹⁴⁴

Bezüglich Versionen musikalischer Werke habe ich die Faustregel formuliert, dass wir eine musikalische Schöpfung als eine neue Version eines bestehenden Werkes verstehen sollten, wenn sich die Rezeption dieser Schöpfung wesentlich darauf bezieht, einen Vergleich zu bereits anerkannten Versionen des Werkes zu ziehen (Abschnitt 6.2). Diese Faustregel scheint auch im Fall literarischer Werke Geltung zu haben.

Insbesondere im Zusammenhang mit Übersetzungen wird deutlich, dass es nicht nur korrekte und abweichende Vorkommnisse eines Werkes, sondern auch korrekte und vom Werk abweichende *Versionen* geben kann (vgl. auch Abschnitt 6.2). Die Korrektheitsbedingungen, die durch die Originalversion gesetzt werden, trennen nicht bloss korrekte von abweichenden

¹⁴⁴ Die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt ist hier und im Folgenden nur behelfsmässig und vorläufig zu verstehen. Vgl. zur Frage, inwiefern Inhalte von Formen literarischer Werke getrennt werden können z. B. Wellek & Warren (1949, 139ff.).

Vorkommnissen, sondern auch korrekte von abweichenden Versionen, die selbst wiederum Korrektheitsbedingungen für Vorkommnisse festlegen. Dass die Korrektheitsbedingungen der Originalversion oder der Originalversionen (vgl. Abschnitt 6.9) nicht nur für Vorkommnisse, sondern auch für andere Versionen Geltung haben, ist im Fall von Übersetzungen literarischer Werke besonders gut sichtbar, insofern wir regelmässig von „fehlerhaften“ Übersetzungen sprechen.

7.3 Individuationsfaktoren

Wie die Vorkommnisse musikalischer Werke stehen auch die Vorkommnisse literarischer Werke in kausalen Relationen zu künstlerischen Schöpfungsakten (vgl. Abschnitt 6.6). Allerdings folgen die Vorkommnisse eines bestimmten literarischen Werkes nicht notwendigerweise auf denselben Schöpfungsakt (vgl. Abschnitt 6.7) und nicht notwendigerweise auf Schöpfungsakte, die in demselben Kontext stattgefunden haben. Auch wenn wir es mit zwei Schöpfungsakten literarischer Werke zu tun haben, deren Produkte oberflächlich gesehen unvereinbare kontextabhängige ästhetische Eigenschaften haben, können wir daraus noch nicht schliessen, dass es sich um zwei verschiedene Werke handelt (vgl. Abschnitt 6.8).

Es scheint offensichtlich zu sein, dass sich literarische Werke bzw. die (korrekten) Vorkommnisse eines bestimmten literarischen Werkes in den allermeisten, vielleicht in allen, Fällen unter anderem durch gewisse Inhalte, im weitesten Sinne, auszeichnen. Als Ausnahmen kommen einem vielleicht Lautgedichte in den Sinn. Allerdings beziehen sich auch Lautgedichte wahrscheinlich in der Regel auf bestimmte Dinge. Zuweilen beziehen sie sich sogar auf recht komplexe Sachverhalte wie etwa auf literarische Konventionen, die mit diesem Werk gebrochen werden, oder auf die Schwierigkeit menschlicher Kommunikation. Inhalt, beziehender Charakter und semantische Eigenschaften kommen einem Werk bzw. seinen Teilen natürlich nicht nur insofern zu, als es, im weitesten Sinne, eine Handlung hat, sondern auf vielen weiteren Ebenen, von der Bedeutung einzelner Wörter bis zu dem, was durch das Werk als solches ausgesagt wird. Es wird und wurde in diesem Zusammenhang viel darüber gestritten, ob ein Werk mehrere unvereinbare, aber gleichermassen korrekte, Interpretationen zulässt, und, wenn ja, wie dies zu erklären ist (vgl. z. B.: P. B. Armstrong 1986; Goodman & Elgin 1986, 567ff.; Currie 1990, 99f.). Unser Verständnis von literarischen Werken scheint aber klar darauf hinaus zu laufen, dass nicht *beliebige* Interpretationen eines Werkes möglich sind.

Wie bekannt ist, gibt es auch eine ausschweifende Debatte darüber, *wie* man zu korrekten Interpretation eines literarischen Werkes gelangen kann und was genau im weitesten Sinne zum Inhalt eines Werkes zu zählen ist. Im Rahmen dieser Debatten werden Frage wie die folgenden diskutiert: Inwiefern ist die persönliche Situation des Künstlers (seine Geschichte, seine ideologische Verbundenheit usw.) bei der Interpretation eines Werkes zu berücksichtigen? Wie weit wird der Inhalt durch den kulturellen Kontext der Entstehung des Werkes beeinflusst? Inwiefern gehören etwa Konnotationen sprachlicher Elemente, im Sinne sekundärer Bedeutungen, zum Inhalt eines Werkes?¹⁴⁵ Bis zu welchem Masse lässt sich der Inhalt eines Werkes begrifflich erfassen? Ich kann an dieser Stelle nicht auf diese sehr weitläufigen Fragen eingehen. In dieser Hinsicht werden meine folgenden Ausführungen zu den Identitätsbedingungen literarischer Werke nicht in die Tiefe gehen können. Analoges gilt für meine Ausführungen zum Inhalt von Musikstücken im letzten Kapitel.

Klar scheint jedenfalls, dass sich der Inhalt literarischer Werke nicht bzw. nicht in jedem Fall durch den Gehalt von Beschreibungen im Sinne Goodmans erschöpft, aber auch nicht durch das, was, im weitesten Sinne, durch den Text *gesagt* oder durch das Gesagte *impliziert* wird. Zum Inhalt eines Werkes gehören beispielsweise in einigen Fällen auch Repräsentationen. Man denke an die repräsentationale grafische Form des, in Abschnitt 5.4 vorgestellten, Stücks *Die Trichter* von Morgenstern oder an, zu einem Werk gehörende, Zeichnungen. Auch lautmalerische Elemente eines Werkes sind in diesem Sinne als Repräsentationen zu verstehen. Werke der Literatur können sich darüber hinaus auch nachahmend auf etwas beziehen, ohne es zu beschreiben oder zu repräsentieren. Das Stück *Reihe* von Ernst Jandl hat zum Beispiel einen, in diesem Sinn, nachahmenden Charakter:

Reihe

eis / zweig / dreist / vieh / füllf / ächz / silben / ach / neu / zink

Offensichtlich soll eine Aussprache dieses Gedichtes in auditiver Hinsicht an die Aussprache von Zahlworten erinnern, und insofern ist das Aussprechen dieses Gedichtes als Nachahmung des Aussprechens von Zahlworten zu verstehen. Und selbstverständlich sind Werke der Literatur ebenso wie musikalische Werke auch Vehikel eines Ausdrucks von Emotionen und Stimmungen, ohne damit schon etwas Bestimmtes zu *sagen* oder zu *meinen*. Wie Musikwerke werden Werke der Literatur nicht bloss dazu benutzt, Emotionen und Stimmungen auszudrücken. Sie *sind* oft Ausdruck von selbigen.

¹⁴⁵ Vgl. u. a. Barthes (1973) einschlägige Ausführungen zu den Konnotationen von Elementen literarischer Texte.

Werke und damit ihre (korrekten) Vorkommnisse zeichnen sich unter anderem auch durch die illokutionäre Kraft ihrer sprachlichen Elemente aus. Der Begriff der illokutionären Kraft bezieht sich nicht auf den Inhalt oder den Bezug einer Äusserung, sondern auf bestimmte Aspekte dessen, was mit einer sprachlichen Äusserung darüber hinaus getan wird (vgl.: Austin 1962; Searle 1969). Eine bestimmte sprachliche Äusserung kann zum Beispiel eine Behauptung, ein Versprechen oder eine Aufforderungen sein und insofern eine bestimmte illokutionäre Kraft aufweisen. Die Elemente literarischer Werke weisen oft einen besonderen illokutionären Charakter auf, der typischerweise nur literarischen Äusserungen zukommt. Oft enthalten literarische Werke nicht Behauptungen, Versprechen, Aufforderungen o. ä., sondern bloss Äusserungen, die man mit Künne (2006, 61) „Quasi-Behauptungen“, „Quasi-Versprechen“, „Quasi-Aufforderungen“ usw. nennen könnte. Trotzdem kommen auch in fiktionalen Romanen zum Beispiel normale Behauptungen vor. Als Beispiel dafür dürfte der folgende Satz gelten, der in Ian McEwans *Saturday* bzw. in einer bestimmten, in Deutsch geschriebenen, *Version* dieses Werkes enthalten ist: „Es ist ein Gemeinplatz der Pädagogik und modernen Genetik, dass Eltern nur geringen oder gar keinen Einfluss auf den Charakter ihrer Kinder haben.“ Ian McEwan meint, es sei *wahr*, dass, „(...)“. Er meint nicht bloss, dass dies wahr ist in seinem Werk. In diesem Sinne stellt er damit eine Behauptung und nicht bloss eine Quasi-Behauptung auf. Und natürlich sind etwa Reportagen oder Biographien, sofern sie als literarische Werke aufzufassen sind, Beispiele von literarischen Werken, die zum grössten Teil aus Behauptungen bestehen. Die sprachlichen Äusserungen, aus denen literarische Werke zusammengesetzt sind, zeichnen sich zudem über ihre illokutionäre Kraft hinaus auch durch die Weise aus, in der sie geäussert werden. So kann eine Behauptung oder eine Quasi-Behauptung ironisch gemeint oder im Gegensatz dazu von grosser Ernsthaftigkeit sein.

Das Element der illokutionären Kraft und darüber hinaus gehende Weisen der Äusserung sprachlicher Elemente individuieren auch Musikstücke. Ein Musikstück kann sich von einem anderen Stück grundsätzlich alleine durch die illokutionäre Kraft der darin enthaltenen sprachlichen Elemente unterscheiden. Da Hinweise auf die illokutionäre Kraft eines Liedtextes kaum in der Partitur des entsprechenden Werkes zu finden sind, haben wir es hier mit einer Ausnahme der, gegen Ende von Abschnitt 6.8 formulierten, Regel zu tun, dass auf die Individuationsfaktoren aufführbarer musikalischer Werke normalerweise in der Partitur Bezug genommen wird, wenn es sich nicht um den Inhalt des jeweiligen Werkes handelt.

Im Abschnitt 6.3 habe ich erläutert, dass Vorkommnisse von Werken der Musik in einigen Fällen mit bestimmten Mitteln erzeugt werden müssen, wenn sie korrekt wiedergegeben werden sollen oder wenn sie in einer Weise wiedergegeben werden sollen, die dem Werk gerecht wird. Die zu verwendende Instrumentation ist ein Individuationsfaktor musikalischer Werke.

Lässt sich Analoges auch von literarischen Werken sagen? Wie ich bereits in Abschnitt 5.5 festgehalten habe, können einige literarische Werke nur mit bestimmten sprachlichen Medien wiedergegeben werden. Die *Ilias* kann zum Beispiel mutmasslich nur als Lautabfolge vorkommen, weil sie dazu gedacht ist, mündlich vorgetragen zu werden. Sie unterscheidet sich von jedem Werk, das in schriftlicher Form vorkommen kann. In anderen Fällen mag bloss vorgegeben sein, in welchem Medium das Werk vorzukommen hat, so dass das Vorkommenis dem Werk gerecht wird. Helmut Seethaler, der als „Zettelpoet“ bekannt ist, mag vielleicht ein Autor sein, dessen Werke nur dann in einer Form vorkommen, die dem Werk gerecht wird, wenn das entsprechende Vorkommenis im öffentlichen Raum existiert. Ein Exemplar seiner Werke weicht nicht schon darum vom jeweiligen Werk ab, wenn es nicht im öffentlichen Raum existiert. Aber es scheint im öffentlichen Raum präsentiert werden zu müssen, um dem Werk gerecht zu werden. Wir können jedenfalls auch im Fall literarischer Werke die Mittel, um das Werk wiederzugeben, als ein Individuationsfaktor identifizieren.

Individuieren sich literarische Werke auch durch sinnlich wahrnehmbare Merkmale? Wie bereits an einigen Stellen erwähnt wurde, enthalten die Korrektheitsbedingungen für die Verschriftlichungen einiger Werke Bezüge zu visuellen Eigenschaften. Korrekte Abschriften von Werken der Konkreten Poesie müssen besondere geometrische Formen aufweisen und einige korrekte Verschriftlichungen von literarischen Werken enthalten Zeichnungen u. Ä. Auch die visuellen Eigenschaften des Schriftbilds können grundsätzlich zu den Korrektheitsbedingungen eines Werkes gehören. Korrekte Abschriften von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* deuten durch das Schriftbild z. B. an einigen Stellen an, dass wir es in der Welt des Romans mit handschriftlichen Notizen zu tun haben.

Insofern die Korrektheitsbedingungen von Werken vorgeben, aus welchen Silben und Wörtern Wiedergaben eines Werkes zu bestehen haben, und insofern Silben und Wörter einen bestimmten Klang haben, beziehen sich die Korrektheitsbedingungen auch auf bestimmte auditive Eigenschaften der mündlich geäusserten Vorkommenisse des Werkes. Aber nicht nur die jeweilige Sprache selbst gibt auditive Eigenschaften vor, die in die Korrektheitsbedingungen eines Werkes eingehen können. Insbesondere lyrischen Werken sind jeweils bestimmte Rhythmen, Versmasse usw. inhärent. Daher sind sie nach bestimmten, sich auf auditive Eigenschaften beziehenden, Vorgaben wiederzugeben, die über die Vorgaben hinausgehen, welche die Sprache selbst stellt.¹⁴⁶

Literarische Werke individuieren sich also mindestens durch ihren Inhalt im weitesten Sinne, durch die illokutionäre Kraft der im Werk enthaltenen Äusserungen, durch sinnlich

¹⁴⁶ Wellek & Warren (1949, 165ff.) weisen zu Recht darauf hin, dass nicht nur lyrischen Werken solche weitergehenden auditiven Eigenschaften zukommen.

wahrnehmbare Merkmale, durch sprachlich-formale, syntaktische Eigenschaften und durch das, zur Wiedergabe des Werkes zu verwendende, Medium bzw. die zu verwendenden Mittel. Wie im Fall der Musik können entsprechende Merkmale literarischen Werken insofern zukommen, als sie bestimmte Korrektheitsbedingungen oder einen bestimmten Geist haben.

7.4 Anforderungen an Vorkommnisse eines Werkes

Vorkommnisse literarischer Werke müssen aus sprachlichen Elementen bestehen und im Rahmen bestimmter sinnstiftender Handlungen entstehen. Ich werde in diesem Abschnitt auf einige Konsequenzen hinweisen, die aus diesem Umstand erwachsen, und damit noch etwas näher auf die Frage eingehen, welche Bedingungen etwas erfüllen muss, um dafür infrage zu kommen, ein Vorkommnis eines literarischen Werkes zu sein.

Dieselben sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften zu haben wie ein Vorkommnis eines Werkes, reicht noch nicht hin, ein Vorkommnis dieses Werkes zu sein. Eine Äquivalenz hinsichtlich sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften reicht auch dann noch nicht hin, wenn der Kandidat dafür, ein Vorkommnis des jeweiligen Werkes zu sein, ausschliesslich aus Vorkommnissen sprachlicher Elemente besteht. Das kann am viel zitierten Gedankenexperiment illustriert werden, in dem Affen ziellos auf einer Schreibmaschine tippend, irgendwann, wahrscheinlich nach sehr, sehr langer Zeit, etwas auf das Papier bringen, das so aussieht wie eine Abschrift eines Werkes, zum Beispiel wie ein korrektes Vorkommnis von *Hamlet*. Das, was diese Affen dabei produziert haben, besteht aus sprachlichen Elementen. Genauer gesagt besteht es aus einer Abfolge von Buchstaben und Satzzeichen, die gerade „so“ auch in einem korrekten *Hamlet*-Exemplar vorkommt. Oft wird behauptet, diese Affen hätten in diesem äusserst unwahrscheinlichen Fall tatsächlich eine Abschrift von *Hamlet* erstellt (vgl. u. a.: Juhl 1978, 284; Goodman & Elgin 1986, 573).¹⁴⁷ Schriftliche Vorkommnisse von *Hamlet*, ob korrekt oder abweichend, bestehen aber aus, in einer bestimmten Sprache geschriebenen, Wörtern und gerade solche können Affen höchstens mit sehr speziellem Training oder durch Nachahmung hervorbringen. Ein Affe, der in zufälliger Manier Tasten auf einer Schreibmaschine anschlägt, kann nicht Wörter einer bestimmten Sprache niederschreiben, auch wenn er zweifellos Vorkommnisse von Buchstaben produzieren kann. Affen könnten nur dann ein

¹⁴⁷ „(...) if infinitely many monkeys were to type for an infinitely long time, one would eventually produce a replica of the text. That replica, we maintain, would be as much an instance of the work, *Don Quixote*, as Cervantes' manuscript, (...) and each copy of the book that ever has or will be printed.“ (Goodman & Elgin 1986, 573)

Exemplar von *Hamlet* produzieren, wenn sie dazu fähig wären, dem Geschriebenen einen bestimmten Sinn zu geben. Aber schreibt ein Affe denn zum Beispiel nicht ein deutsches Wort, wenn er zufällig die Zeichenabfolge „Baum“ auf das Papier bringt? Nein, denn mit dem gleichen Recht könnte man behaupten, dieser Affe habe damit ein von ihm erfundenes, oder tatsächlich existierendes, Wort in irgendeiner anderen Sprache geschrieben. „(...) um die Identität der Sprache festzustellen, muss man mehr als bloss buchstabieren können“, bemerkt in diesem Zusammenhang Künne (2007, 231) ganz zu Recht. Ebenso wie eine kurze Buchstabenabfolge nicht alleine dadurch Bedeutung erlangt, weil sie formal identisch mit einem Wortvorkommnis ist, gibt es keine kritische Grösse einer Buchstabenabfolge, die ihr in einer „magischen“ Weise Bedeutung verleihen würde, alleine weil sie formal identisch mit einem Text ist.¹⁴⁸ Um ein Vorkommnis eines bestimmten Werkes zu sein, ist es auch nicht in jedem Fall hinreichend, dass der fragliche Gegenstand gerade aus der gleichen Abfolge von Buchstaben, Buchstabenabständen und Satzzeichen besteht wie ein korrektes Vorkommnis dieses Werkes *und* in derselben Sprache geschrieben ist. Immerhin kann man dann von einem Text sprechen, der Wörter usw. enthält. Aber für jeden einzelnen Satz dieses Textes gilt zum Beispiel, dass er eine andere illokutionäre Kraft aufweisen könnte als die entsprechenden Passagen der Vorkommnisse des jeweiligen Werkes.

Gracia (1996, 119) verteidigt die Ansicht, dass wir ein Vorkommnis eines literarischen Werkes alleine dadurch produzieren können, indem wir, als Kenner der jeweiligen Sprache, etwas als Vorkommnis dieses Werkes auffassen, das so aussieht wie ein Vorkommnis dieses Werkes. Betrachten wir dazu den (wiederum äusserst unwahrscheinlichen) Fall einer Schildkröte, die eine Spur im Sand hinterlässt, die wie ein, in Deutsch geschriebenes, Vorkommnis von *Hamlet* aussieht. Angenommen, ein des Deutschen mächtiger Beobachter interpretiert diese Schildkröten-Spur als ein Vorkommnis von *Hamlet*. Nach Gracia hat dieser Beobachter damit ein *Hamlet*-Vorkommnis geschaffen. Gracia liegt diesbezüglich aber nicht richtig. Denn es reicht zum Beispiel auch nicht hin, etwas, das so aussieht wie eine typische Repräsentation von X, als Repräsentation von X zu sehen, um eine X-Repräsentation zu schaffen. Ebenso haben wir es nicht in jedem Fall mit einem Textvorkommnis zu tun, wenn jemand etwas als Text interpretiert und aufgrund der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften dieses Dings dazu berechtigt ist, dieses Ding als Textvorkommnis zu verstehen (vgl.: Tolhurst & Wheeler 1979, 191).

¹⁴⁸ Aus denselben Gründen ist auch die, u. a. von Beardsley (1970, 18) propagierte, Vorstellung zurückzuweisen, dass es computergenerierte Texte geben könnte.

8 Schluss

Der Gegenstand dieser Arbeit war eine ontologische Untersuchung von musikalischen und literarischen Werken. Im Teil 1 habe ich die Ansicht verteidigt, dass Werke der Musik und Literatur als Arten, genauer gesagt als Typen, und damit als abstrakte Universalien zu kategorisieren sind. Davon auszunehmen sind höchstens aufführbare Musikstücke, die nicht mehrmals aufführbar sind (vgl. Abschnitt 2.2). Die vorgeschlagene Typenthese klärt insbesondere das Verhältnis von Werken zu den konkreten Gegenständen und Ereignissen, mit denen wir konfrontiert sind, wenn wir Werke hören, sehen oder lesen. Ich habe in der Einleitung darauf hingewiesen, es sei insbesondere für unser Verständnis von musikalischen Werken zentral, dass sie gehört werden können. Gleichzeitig sind Musikstücke aber weder konkrete Tonabfolgen noch Ursachen solcher Abfolgen. Wie bzw. warum können Kompositionen also gehört werden? Die vorgeschlagene Typenthese beantwortet diese Frage: Musikstücke können gehört werden, indem wir ihre Vorkommnisse hören. Die Rede davon, ein literarisches Werk zu hören oder zu lesen, ist in den meisten Fällen analog zu verstehen. Das Lesen einiger Werke (dazu gehören z. B. mutmasslich griechische Epen) ist allerdings jeweils „nur“ ein Lesen von Anweisungen zur Herstellung von Vorkommnissen des jeweiligen Werkes. Die *Ilias* und andere Werke, die dazu gedacht sind, mündlich vorgetragen zu werden, kommen nur in der Form von Lautabfolgen vor. Ebenso wie die *Ilias* dazu gedacht ist, mündlich vorgetragen zu werden, sind Musikstücke dazu gedacht, gespielt oder abgespielt zu werden. Eine Partitur eines Stücks, und damit in einem gewissen Sinn das Stück selbst, zu lesen, bedeutet darum *immer* höchstens Anweisungen zur Herstellung von Vorkommnissen des Stücks zu lesen. Unmittelbar können Musikstücke nur *gehört* werden. Töne haben gewissermassen einen ontologischen Vorrang gegenüber Noten in der Musik. Für die Literatur gilt, dass Bestandteile einer Sprache in einem ähnlichen Sinn einen ontologischen Vorrang gegenüber Gehalten von sprachlichen Äusserungen haben.

Meine Ausführungen im ersten Teil dieser Dissertation haben gezeigt, „wo“ Werke im Kontext von Konkreta wie Buchexemplaren, Partituren, Aufführungen, musikalischen und literarischen Erfahrungen und künstlerischen Schöpfungsakten zu verorten sind. Die Existenz von Werken ist an die Existenz solcher Konkreta gebunden und Werke wahrzunehmen (zu sehen, zu hören, zu lesen), bedeutet, bestimmte Konkreta wahrzunehmen. Werke selbst sind aber nicht Konkreta. Wie andere Arten bzw. Typen nehmen wir sie durch ihre Vorkommnisse wahr und wie bestimmte andere Arten bzw. Typen existieren sie nur, wenn sie Vorkommnisse haben oder wenn zumindest bestimmte Voraussetzungen dafür bestehen, dass Vorkommnisse von ihnen geschaffen werden können. Bevor man Werke nicht mit paradigmatischen Beispielen von Typen verglichen hat, mögen nicht nur die Umstände rätselhaft erscheinen, unter

denen Werke wahrgenommen werden, sondern auch die Existenzbedingungen von Werken und schliesslich auch ihre Rolle als Normen für ihre Spuren. Werken sind Normen für ihre Spuren, insofern sie, wie viele andere Typen auch, *Normarten* sind. Ich konnte, kurz gesagt, zeigen, dass Werke der Musik und Literatur keinen ontologischen Sonderstatus innehaben, sondern ontologisch „in demselben Boot“ sind wie paradigmatische Typen. Man wird andere, kulturell bedeutsame Hinsichten finden können, in denen Werke der Musik und Literatur einzigartig und unvergleichlich sind. Man würde aber unsere Praxis missverstehen, wenn solche Hinsichten zum Anlass genommen würden, musikalischen und literarischen Werken auch einen ontologischen Sonderstatus zuzuschreiben.

Unserer Rede über Werke fehlt es an einigen Markern, die in unserer Rede über Typen normalerweise vorkommen (vgl. Abschnitt 5.3). Wir beziehen uns nicht mit generischen Kennzeichnungen auf Werke und nennen sie nicht explizit „Arten“, „Sorten“, „Typen“ o. ä. Aber beides trifft zum Beispiel auch auf Wörter zu und wenigstens letzteres zum Beispiel auch auf Töne. Das Fehlen solcher Marker in unserer Rede über Werke ist daher nicht Grund genug, Typenthesen abzulehnen. Es führt nur dazu, dass die Kategorisierung von musikalischen und literarischen Werken als Typen nicht schon oberflächlich sichtbar ist. Man könnte sich hier der weitergehenden Frage stellen, *warum* unserer normalen Rede über Werke der Musik und Literatur entsprechende Merkmale fehlen. Aber es muss nicht erwartet werden, dass es eine bzw. eine interessante Antwort auf diese Frage gibt.

Im Teil 2 dieser Dissertation habe ich näher untersucht, wodurch sich Vorkommnisse eines bestimmten Werkes auszeichnen. Ich bin zuerst auf die Musik eingegangen und habe darauf hingewiesen, dass die Vorkommnisse eines musikalischen Werkes, wenigstens was ihre auditiven Eigenschaften betrifft, nicht zu weit von den Korrektheitsbedingungen abweichen dürfen, die mit diesem Werk verknüpft sind. Wir haben festgehalten, dass sich die Korrektheitsbedingungen von Musikstücken nicht nur auf auditive Merkmale beziehen, sondern, je nach Werk, auch auf die, zur Produktion des Vorkommnisses zu verwendende, Instrumentation und bestimmte Inhalte. Und wie insbesondere am Beispiel diverser avantgardistischer Stücke klar wurde, ist diese Aufzählung werkindividuierender Eigenschaften damit noch lange nicht vollständig (vgl. Abschnitte 6.4 und 6.5). Ich habe schliesslich die Vermutung in den Raum gestellt, dass die Korrektheitsbedingungen aufführbarer musikalischer Werke, vom Inhalt abgesehen, typischerweise in der Partitur des Stücks niedergeschrieben sind (vgl. Abschnitt 6.8). Diese Vermutung müsste aber noch besser gestützt werden. Auf einige Ausnahmen dieser Regel (z. B. die illokutionäre Kraft von bestimmten Passagen eines Werks) habe ich hingewiesen; das Bestehen weiterer Ausnahmen ist zu erwarten.

Bezüglich der Frage, wie weit sich die Korrektheitsbedingungen musikalischer Werke erstrecken, konnte ich mich nicht auf vorhandene musikontologische Abhandlungen verlassen. Zumeist beschränkte man sich bisher darauf, nicht-experimentelle, nicht-avantgardistische Musik zu betrachten. Oft widmet man sich sogar bloss paradigmatischen Werken der abendländischen klassischen Musik. Die Korrektheitsbedingungen *solcher* Werke lassen sich möglicherweise leichter unter einen oder eine überschaubare Menge von Begriffen bringen.

Ein weiterer „schwarzer Fleck“ in der bisherigen Musikontologie ist der Umstand, dass Interpretationen eines Werkes dem Werk mehr oder weniger *gerecht* werden können. Jede Komposition hat, bildlich gesprochen, einen *Geist* und Interpreten, die sich ernsthaft mit einem Werk beschäftigen, werden es zumeist nicht nur korrekt spielen wollen, sondern insbesondere auch darauf abzielen, den Geist des Werkes zu treffen. Dass auch der Geist von Werken zur Individuierung von Werken beiträgt, wurde in musikontologischen Texten meines Wissens bisher noch nirgendwo deutlich genug hervorgehoben. Er ist, wie ich erläutert habe, keine Funktion der Korrektheitsbedingungen des jeweiligen Werks. Das heisst, zwei Stücke, die hinsichtlich ihrer Korrektheitsbedingungen gleich sind, können sich darin unterscheiden, dass sie je anders gespielt werden müssen, um ihnen gerecht zu werden. Wenn wir sagen, ein bestimmtes Werk sei so-und-so, auf diese-und-diese Weise, mit diesem-und-diesem Instrument zu spielen, sprechen wir manchmal nicht darüber, wie das Werk korrekt wiederzugeben ist, sondern darüber, wie es gespielt werden muss, um ihm gerecht zu werden (vgl. Abschnitte 6.2 und 6.3). Ein vollständiges Bild der Identitätsbedingungen musikalischer Werke erhält man also nur, wenn man sowohl Korrektheitsbedingungen berücksichtigt als auch den Geist der jeweiligen Werke. Letzterer ist für eine tiefere Beschäftigung mit der Musik zweifellos von grosser Bedeutung, aber ebenso zweifellos schwieriger zu fassen als die Korrektheitsbedingungen von Werken.

Meine Ausführungen zu den Korrektheitsbedingungen literarischer Werke in Kapitel 7 legen nahe, dass sie sich, grob gesagt, erstens auf eine bestimmte syntaktische Form beziehen können, zweitens auf auditive und visuelle Eigenschaften der Werkvorkommnisse, drittens auf den Inhalt sprachlicher Äusserungen und grafischer Elemente, viertens auf die Modi sprachlicher Äusserungen (insb. auf die Art der im Werk enthaltenen Sprechakte) und fünftens schliesslich auf Vorgaben bezüglich des angemessenen Mediums. Verglichen mit der Musik scheinen die möglichen Korrektheitsbedingungen literarischer Werke leichter zusammengefasst werden zu können. Die formalen Freiheiten, die in der musikalischen Avantgarde zu beobachten sind, spiegeln sich in der literarischen Avantgarde augenscheinlich nicht im gleichen Masse wider.

Nicht werkindividuierend sind, vielleicht überraschenderweise, die Person der Komponistin oder Autorin und der Zeitpunkt der Entstehung des Werkes (Abschnitt 6.7). Werke können in der Regel von mehreren unabhängig voneinander arbeitenden Künstlern „geschaffen“ werden. Ich habe diese These mit einer Analogie von Werken zu kulinarischen Gerichten und Erfindungen entwickelt. Ein Typ von Artefakten ist oft etwas, das grundsätzlich mehrmals geschaffen werden kann. Wir sollten annehmen, dass dies normalerweise auch für musikalische und literarische Werke zutrifft. Das diskreditiert aber in keiner Weise die Rolle des Künstlers.

Auch die Bindung von Werken an bestimmte kulturelle Kontexte der Entstehung dieser Werke ist weniger stark, als das oft vermutet wird. Ausgehend davon, dass Musikstücke mehrmals komponiert werden können, wird oft angenommen, ein bestimmtes Stück könne nur in einer relativ begrenzten Menge von Kontexten komponiert werden. Begründet wird diese Annahme normalerweise mit einem Verweis auf kontextabhängige ästhetische Eigenschaften (Abschnitt 6.8). Diese Begründung hält einer näheren Überprüfung aber nicht stand, wie ich, wiederum an einer Analogie von Werken zu Erfindungen, nachgewiesen habe. Werke der Musik und Literatur sind anderen kulturellen Erzeugnissen wie Erfindungen und kulinarischen Gerichten ähnlicher, als viele Teilnehmenden der musik- und literaturontologischen Debatte annehmen, auch wenn bereits von einer musik- oder literaturontologischen Typenthese ausgegangen wird.

In dieser Dissertation konnte unser Umgang mit und unsere Rede über musikalische und literarische Werke in vielen Hinsichten geklärt werden. Jeder Versuch, unsere Praxis philosophisch zu klären, führt aber zu weiteren Fragen und Problemen. Zudem wandelt sich unsere künstlerische Praxis laufend und damit auch unsere Begriffe des musikalischen und literarischen Werkes. Wer hätte sich zu Zeiten Beethovens die Existenz von Synthesizern ausmalen können oder Werke wie *Imaginary Landscape No. 4* und *December 1952*? Wahrscheinlich hätten die letzteren beiden Werke zu Beethovens Zeiten schlicht nicht als musikalische Werke gegolten. Ebenso kann heute nicht beurteilt werden, wo die Grenzen der musikalischen und literarischen Praxis zum Beispiel in 100 Jahren zu liegen kommen werden. Hinzu kommt, dass die Kunstontologie eine junge philosophische Disziplin ist, die vielleicht erst noch zur Reife finden muss. Diese Dissertation ist daher nicht in erster Linie als abschließende Stellungnahme zu einer bestimmten Frage gedacht, sondern als ein kleiner Schritt in einer fortlaufenden philosophischen Entwicklung.

Personen- und Stichwortverzeichnis

- abstrakt/Abstrakta 4-5, 17, 22, 26, 63, 65-69, 190
- Armstrong 8, 11, 19, 64, 184
- Art 5-6, 8-9, 10-11, 15-20, 57-66, 70, 72, 83, 89, 91, 96, 104-105, 110, 115-117, 120, 136, 144, 149, 154, 158, 192
- Artefakt 18, 40, 63, 69, 157, 161-162, 193
- ästhetisch, siehe *Eigenschaft*, *ästhetische*
- Caplan und Matheson 17, 21, 25-30, 34, 36-37, 41, 55-56, 69, 100, 167-168
- Collingwood 4, 20, 43
- Currie 4, 46, 54, 158, 164-165, 171, 176, 184
- Danto 143, 164-165
- Davies, D. 21-22, 33, 43-54, 164-165, 168
- Dodd 16, 18, 29, 68, 91, 109, 118-119, 121, 123, 134, 141-143, 151, 155, 157, 167
- Eigenschaft 8-11, 32, 57, 61, 91-94, 111-112, 126-127, 132-133, 138, 148, 166, 168, 170, 173
— analoge 66, 72, 128
— ästhetische 45-49, 102, 126-127, 131-133, 139, 163-168, 171-172, 184, 193
— modale 23, 30, 50-53, 173-174, 180-181
— relationale 48-49
— repräsentationale 132, 147
- Einzel Ding 8, 19, 25-56, 92, 96-97
- Existenzbedingungen 6, 22, 36, 38-42, 62-65, 78, 182, 191
- Frege 17, 59-61, 75, 91, 177
- Goodman 56, 118, 140-144, 184, 188,
- Hanslick 13, 141-142, 148-150
- Howell 13, 18, 21, 63, 77, 88, 156
- Identität 6, 30, 64, 88, 107, 111, 167, 173, 175, 189
- Identitätsbedingungen 6, 12, 23, 106, 108-110, 118-119, 162, 167, 174, 182, 185, 192
- illokutionäre Kraft 186-189, 191
- Improvisation 33-34
- Individuationsfaktoren 109, 120, 121, 134-137, 157, 172-175, 182, 184, 186
- Instrument/Instrumentation 23, 28, 93, 109, 112, 117-118, 121-137, 153, 155, 158, 167-168, 172-174, 186, 191-192
- Kategorie 6, 8
- konkret/Konkrete 17-18 26, 37, 64-69, 95, 110, 190
- Korrektheitsbedingungen 44, 110-136, 155, 164, 172-173, 182-183, 187-188, 191-192
- Künne 9, 17, 25, 61, 75, 91, 156, 186, 189
- Kunstontologie 4, 16, 19-20, 193
- Levinson 45, 51, 109, 114, 123-127, 131-132, 146, 149, 156, 160-165, 168
- Lokalisation, mehrfache 37, 64-65, 89

Ontologie 7, 15
 Peirce 19-20
 Produkt-Prozess-Ambiguitätsthese/PPA 44-46, 50-54, 104, 167, 170
 Quine 8, 12
 Repräsentation/repräsentieren (siehe auch *Eigenschaft, repräsentationale*) 139-153, 185, 189
 Rohrbaugh 6, 21, 36, 156
 Schmücker 39, 102, 156, 161
 Schöpfungsakt, künstlerischer 32-33, 41-46, 51-54, 78, 102, 104, 116, 154-156, 159, 167, 171, 174, 184, 190
 Scruton 117, 141, 144, 146, 151, 153
 Searle 8, 177-178, 186
 Spuren (von Werken) 36-39, 41-44, 64, 78, 102, 154, 159, 191
 Strawson 11, 16, 21, 96, 176
 Tillman 21, 36-38, 41, 55-56, 64, 100
 Ton/Tonabfolge 13, 15, 22, 29, 43, 55, 71-74, 87, 92-105, 108-115, 121-123, 125-126, 133-136, 139, 148-156, 190-191
 Typenthese 54-55, 67-68, 70, 73-74, 77-78, 87, 93-94, 98, 104-105, 108, 115, 182, 190, 193
 Typ-Vorkommnis-Mehrdeutigkeit 19, 55, 60, 66, 72-73
 Universalie 8, 10-11, 16-17, 22, 37, 56, 64-69, 93, 96-97, 190
 Urmson 54, 78-86, 103, 157
 Veränderbarkeit (von Werken) 6, 30, 33, 56
 Version (eines Werkes) 13, 76, 110, 115-124, 158, 176, 182-183, 186
 Werkbegriff 13, 116
 Wollheim 21, 27, 31, 66, 91, 140, 197
 Wolterstorff 9, 15, 18, 21, 39, 66, 70, 91, 98, 101, 104, 110, 157
 Zemach 7, 37, 62, 64

Literaturverzeichnis

- Alpers, P. (1984). „On Musical Improvisation“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1), 17–29.
- Armstrong, D. M. (1988). „Can a Naturalist Believe in Universals?“. In: E. Ullmann-Margalit (Hrsg.), *Science in Reflection*, Vol. 3. Dordrecht: Kluwer, 1998, 103–115.
- (1989). *Universals - An Opinionated Introduction*. Boulder: Westview Press.
- Armstrong, P. B. (1986). „The Multiple Existence of a Literary Work“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (4), 321–329.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bach, K. (1980). „Actions Are Not Events“. *Mind*, 89, 114–120.
- Bachrach, J. E. (1971). „Type and Token and the Identification of the Work of Art“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 31 (3), 415–420.
- (1973). „Wollheim and the Work of Art“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32 (1), 108–111.
- Barthes, R. (1973). *S/Z*. Ins Englische übers. von R. Miller, 1990. Oxford: Blackwell.
- Beardsley, M. C. (1970). *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bruno, F. (2006). „Representation and the Work-Performance Relation“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (3), 355–365.
- Budd, M. (1985). „Understanding Music“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 59, 233–48.
- (1995). *Values of Art*. London: Penguin Press.
- Cameron, R. (2008). „There Are no Things that Are Musical Works“. *British Journal of Aesthetics*, 48 (3), 295–314.
- Caplan, B. & Matheson, C. (2004). „Can a Musical Work Be Created?“. *British Journal of Aesthetics*, 44 (2), 113–134.
- (2006). „Defending Musical Perdurantism“. *British Journal of Aesthetics*, 46 (1), 59–69.
- (2007). „Fine Individuation“. *British Journal of Aesthetics*, 47 (2), 113–137.
- (2008). „Defending «Defending Musical Perdurantism»“. *British Journal of Aesthetics*, 48 (1), 80–85.
- Carnap, R. (1950). „Empiricism, Semantics, and Ontology“. *Revue Internationale de Philosophie*, 4, 20–40.
- Casati, R. & Dokic, J. (2009). „Some Varieties of Spatial Hearing“. In: C. O'Callaghan & M. Nudds (Hrsg.), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 96–110.
- Cohr, B. G. (2009). „Anton Bruckner's Second Symphony - Versions, Variants and their Critical Editions“. *The Bruckner Journal*, 13 (1), 18–26.

- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. London: Oxford University Press.
- Cox, R. (1985). „Are Musical Works Discovered?“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (4), 367–374.
- Currie, G. (1985). „The Authentic and the Aesthetic“. *American Philosophical Quarterly*, 20 (2), 153–160.
- (1989). *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1991). „Work and Text“. *Mind*, 100 (3), 325–340.
- Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der absoluten Musik*. 2. Auflage, 1987. Kassel: Bärenreiter.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1992). „Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye“. In: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1992, 15–31.
- Davidson, D. (1967). „The Logical Form of Action Sentences“. In: *Essays on Actions and Events*. 2. Auflage. Oxford: Clarendon Press, 2001, 105–121.
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- (2007). „Versions of Musical Works and Literary Translations“. In: S. Davies (Hrsg.), *Musical Understandings*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 177–187.
- (2008). „Musical Works and Orchestral Colours“. *British Journal of Aesthetics*, 48 (4), 363–375.
- Davies, S. & Koopman, C. (2001). „Musical Meaning in a Broader Perspective“. In: S. Davies (Hrsg.), *Musical Understandings*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 71–87.
- Dilworth, J. (2001). „A Representational Theory of Artefacts and Artworks“. *British Journal of Aesthetics*, 41 (4), 353–370.
- (2004). *The Double Content of Art*. New York: Prometheus Books.
- (2007). „In Support of Content Theories of Art“. *Journal of Philosophy*, 85 (1), 19–39.
- Dodd, J. (2004). „Types, Continuants, and the Ontology of Music“. *British Journal of Aesthetics*, 44 (4), 342–360.
- (2007). *Works of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Feige, D. M. (2014). „Jazz als künstlerische Musik“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 59 (1), 29–47.
- Frege, G. (1882). „Über die wissenschaftliche Berechtigung einer Begriffsschrift“. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 81, 48–56.

- (1892a). „Über Begriff und Gegenstand“. *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 16, 192–205.
- (1892b). „Über Sinn und Bedeutung“. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Neue Folge, 100, 25–50.
- (1895). „Kritische Beleuchtung einiger Punkte in E. Schröders Vorlesung über die Algebra der Logik“. *Archiv für systematische Philosophie*, 1, 433–456.
- (1918). „Der Gedanke“. *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus*, 2, 68–77.
- Gabriel, G. (2012). „Über «alle», «jeder» und «einige» – Zur Logik und Rhetorik der Allgemeinheit und Partikularität.“. In: W. Kienzler & S. Schlotter (Hrsg.), *Logik und Geschichte. Beiträge aus Jena*. Jena, 2012, 10–21. (=Sonderausgabe von *Tabula Rasa – Jenenser Zeitschrift für kritisches Denken*, 44, 2012).
- Ghiselin, M. T. (1974). „A Radical Solution to the Species Problem“. *Systematic Zoology*, 23 (4), 536–544.
- Glock, H.-J. (2002). „Does Ontology Exist?“. *Philosophy*, 77, 235–260.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1966). *The Structure of the Appearance*. 2. Auflage. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- (1968). *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goodman, N. & Elgin, C. (1986). „Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?“. *Critical Inquiry*, 12 (3), 564–575.
- Gracia, J. J. E. (1996). *Texts: Ontological Status, Identity, Author, Audience*. Albany: State University of New York Press.
- Graff, D. (2001). „Descriptions as Predicates“. *Philosophical Studies*, 102, 1–42.
- Griffin, N. (1974). „Wittgenstein, Universals and Family Resemblances“. *Canadian Journal of Philosophy*, 3 (4), 635–651.
- Hanslick, E. (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. 13.–15. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Harrison, A. (1968). „Works of Art and Other Cultural Objects“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 68, 105–128.
- Hartmann, E. (1887). *Philosophie des Schönen*. 2. Auflage, 1924. Berlin: Wegweiser-Verlag.
- Hausman, D. M. (2005). „Causal Relata: Tokens, Types, or Variables?“. *Erkenntnis*, 63 (1), 33–54.
- Heyer, G., (1987). *Generische Kennzeichnungen: Zur Logik und Ontologie generischer Bedeutung*. München: Philosophia.
- Hoffman, J. & Rosenkrantz, G. (1994). *Substance Among Other Categories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holtzman, S. R. (1981). „Using Generative Grammar for Music Composition“. *Computer Music Journal*, 5 (1), 51–64.

- Howell, R. (2002a). „Types, Indicated and Initiated“. *British Journal of Aesthetics*, 42 (2), 105–127.
- (2002b). „Ontology and the Nature of the Literary Work“. *The Journal of Aesthetics and Art*, 60 (1), 67–79.
- Hull, D. L. (1976). „Are Species Really Individuals?“. *Systematic Zoology*, 25 (2), 174–191.
- Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk – Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: M. Niemeyer.
- (1962). *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Juhl, P. D. (1978). „The Appeal to the Text: What Are We Appealing to?“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (3), 277–287.
- Kania, A. (2006). „Making Tracks: The Ontology of Rock Music“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (4), 401–414.
- Kivy, P. (1983). „Platonism in Music: A Kind of Defense“. *Grazer Philosophische Studien*, 19, 109–129.
- (1987). „Platonism in Music: Another Kind of Defense“. *American Philosophical Quarterly*, 24 (3), 245–252.
- Krifka, M. (1987). *An Outline of Generativity*. Tübingen: Universität Tübingen – Seminar für natürlich-sprachliche Systeme.
- Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. 11. Auflage, 2001. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Künne, W. (2006). „Fiktion ohne fiktive Gegenstände: Prolegomenon zu einer Fregeanischen Theorie der Fiktion“. In: M. E. Reicher (Hrsg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*. Paderborn: Mentis, 2007, 54–72.
- (2007). *Abstrakte Gegenstände*. 2. bearbeitete Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Kutschera, F. (1988). *Ästhetik*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Lamarque, P. (2002). „Work and Object“. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 102, 141–162.
- (2012). „Reflections on Current Trends in Aesthetics“. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 1 (1), 1–9.
- Lamb, R. (1987). „Objectless Emotions“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 48 (1), 107–117.
- Levinson, J. (1980). „What a Musical Work Is“. *The Journal of Philosophy*, 77 (1), 5–28.
- (1987). „Evaluating Musical Performances“. *Journal of Aesthetic Education*, 21(1), 75–88.
- (1990a). „What a Musical Work Is Again“. In: *Music, Art and Metaphysics*. New York: Oxford University Press, 2011, 215–263.

- (1990b). „Hope in the Hebrides“. In: *Music, Art and Metaphysics*. New York: Oxford University Press, 2011, 336–375.
- Lewis, C. I. (1946). *An Analysis of Knowledge and Evaluation*. La Salle: Open Court.
- Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Loux, M. J. (1998). *Metaphysics: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- (2001). „The Problem of Universals“. In: M. J. Loux (Hrsg.), *Metaphysics: Contemporary Readings*. New York: Routledge, 2001, 3–13.
- Lowe, E. J. (2006). *The Four-Category Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Lissa, Z. (1966). „Einige kritische Bemerkungen zur Ingardschen Theorie des musikalischen Werkes“. In: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofer, 1975, 172–207.
- Mag Uidhir, C. (2012). „Introduction: Art, Metaphysics, and the Paradox of Standards“. In: C. Mag Uidhir (Hrsg.), *Art and Abstract Objects*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 1–26.
- Magnus, P. D. (2012). „Historical Individuals Like *Anas platyrhynchos* and «Classical Gas»“. In: C. Mag Uidhir (Hrsg.), *Art and Abstract Objects*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 108–124.
- Margolis, J. (1977). „The Ontological Peculiarity of Works of Art“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (1), 45–50.
- Marx, B. (2007). *Balancieren im Zwischen: Zwischenreiche bei Paul Klee*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Meixner, U. (1994). „Von der Wissenschaft der Ontologie“. *Logos*, Neue Folge, 1, 375–399.
- (2004). *Einführung in die Ontologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Novitz, D. (1976). „Conventions and the Growth of Pictorial Style“. *British Journal of Aesthetics*, 16 (4), 324–337.
- Nussbaum, C. (2003). „Kinds, Types, and Musical Ontology“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (3), 273–291.
- O'Callaghan, C. (2007). *Sounds*. New York: Oxford University Press.
- (2009). „Sounds and Events“. In: C. O'Callaghan & M. Nudds (Hrsg.), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 26–49.
- (2011). „Hearing Properties, Effects or Parts?“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 111 (3), 375–405.
- Patzig, G. (1981). „Über den ontologischen Status von Kunstwerken“. In: R. Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz – Studien zur Ontologie der Kunst*. Paderborn: Mentis, 2003, 107–120.
- Peterson, S. (1973). „A Reasonable Self-Predication Premise for the Third Man Argument“. *The Philosophical Review*, 82 (4), 451–470.

- Popper, K. (1980). „Three Worlds“. In: S. M. McMurrin (Hrsg.), *The Tanner Lectures on Human Values*, Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 141–167.
- Porter, R. (1996). „Performances and Individuating Musical Works“. *The Southern Journal of Philosophy*, 34, 201–223.
- Predelli, S. (1995). „Against Musical Platonism“. *British Journal of Aesthetics*, 35 (4), 338–350.
- (2006). „The Sound of the Concerto“. *British Journal of Aesthetics*, 46 (2), 144–162.
- Putnam, H. (1975). „The Meaning of «Meaning»“. In: *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers*, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, 215–271.
- Quine, W. V. O. (1960). *Word and Object*. Cambridge: The MIT Press.
- (1963). *From a Logical Point of View*. 2. bearbeitete Auflage. New York: Harper & Row.
- Richards, I. A. (1924). *Principles of Literary Criticism*. 2. Auflage, 1926. London: Routledge Classics, 2001.
- Rohrbaugh, G. (2003). „Artworks as Historical Individuals“. *European Journal of Philosophy*, 11, 177–205.
- (2005). „I Could Have Done That“. *British Journal of Aesthetics*, 45 (3), 209–228.
- Rudner, R. (1950). „The Ontological Status of the Esthetic Object“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 10 (3), 380–388.
- Russell, B. (1905). „On Denoting“. *Mind*, 14, 479–493.
- (1912). *The Problems of Philosophy*. London: Williams and Norgate.
- Schmücker, R. (2003). „Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Entitäten“. In: R. Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz – Studien zur Ontologie der Kunst*. Paderborn: Mentis, 2003, 149–179.
- Scruton, R. (1976). „Representation in Music“. *Philosophy*, 51 (197), 273–287.
- (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Searle, J. R. (1958). „Proper Names“. *Mind*, 67, 166–173.
- (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1983). *Intentionality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sibley, F. (1985). „Originality and Value“. In: J. Benson et al. (Hrsg.), *Frank Sibley - Approach to Aesthetics – Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001, 119–134.
- Snoeyenbos, M. (1979). „Art Types and Reductionism“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 39 (3), 378–385.
- Sorensen, R. (2009). „Hearing Silence: The Perception and Introspection of Absences“. In: C. O'Callaghan & M. Nudds (Hrsg.), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 125–145.

- Stecker, R. (2009). „Methodological Questions about the Ontology of Music“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67 (4), 375–386.
- Stevenson, C. L. (1957). „On What Is a Poem“. *The Philosophical Review*, 66 (3), 329–362.
- Stock, K. (2005). „On Davies' Argument from Relational Properties“. *Acta Analytica*, 20 (4), 24–31.
- Stockhausen, K. (1954). „Komposition 1953 Nr. 2“. In: D. Schnebel (Hrsg.), Karlheinz Stockhausen - *Texte zur Musik 2. Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*. Köln: DuMont Schauberg, 1964.
- Strawson, P. F. (1953–4). „Particular and General“. In: *Logico-Linguistic Papers*. London: Methuen & Co, 1971, 28–52.
- (1959). *Individuals*. London: Routledge.
- Strohm, R. (2000). „Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept“. In: M. Talbot (Hrsg.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 130–152.
- Swirski, P. (2001). „Interpreting Art, Interpreting Literature“. *Orbis Litterarum*, 56, 17–36.
- Thom, P. (1993). *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Thomasson, A. (1999). *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomson, J. J. (1998). „The Statue and the Clay“. *Noûs*, 32 (2), 149–173.
- Tillman, C. (2011). „Musical Materialism“. *British Journal of Aesthetics*, 51 (1), 13–29.
- Tolhurst, W. E. & Wheeler, S. C. (1979). „On Textual Individuation“. *Philosophical Studies*, 35 (2), 187–197.
- Trivedi, S. (2008). „Music and Metaphysics“. *Metaphilosophy*, 39 (1), 124–143.
- Urmson, J. O. (1976). „The Performing Arts“. In: H. D. Lewis (Hrsg.), *Contemporary British Philosophy*. London: George Allen, 1976, 239–252.
- (1977). „Literature“. In: G. Dickie & R. J. Sclafani (Hrsg.), *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York: St Martin's Press, 1977, 334–341.
- Van Inwagen, P. (1994). „Composition as Identity“. *Philosophical Perspectives*, 8, 207–20.
- Walton, K. L. (1970). „Categories of Art“. *Philosophical Review*, 79 (3), 334–367.
- Webster, W. E. (1974). „A Theory of the Compositional Work of Music“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1), 59–66.
- Wellek, R. & Warren, A. (1949). *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Westerhoff, J. (2002). „Defining «Ontological Category»“. *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, 102, 337–343.
- Wiggins, D. (1968). „On Being in the Same Place at the Same Time“. *Philosophical Review*, 77, 90–95.

- Wollheim, R. (1968). *Art and Its Objects*. 2. Auflage, 1980. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1970). *On Universals – An Essay in Ontology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1975). „Toward an Ontology of Art“. *Noûs*, 9 (2), 115–142.
- (1980). *Works and Worlds of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, J. O. (2008). „Works of Music: An Essay in Ontology, by Julian Dodd“. *Philosophy in Review*, 28, 184–187.
- Zangwill, N. (2001). *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zemach, E. M. (1970). „Four Ontologies“. *The Journal of Philosophy*, 67 (8), 231–247.
- (1992). *Types – Essays in Metaphysics*. Leiden: E. J. Brill.

Lebenslauf

Name: Christian Frefel

Geburtsdatum: 02.01.1984

Schulbildung und Studium

08/2011–02/2015	Doktoratsstudium an der Universität Zürich (UZH) im Fach Philosophie, unterstützt durch den Forschungskredit der UZH
09/2003–11/2010	Studium an der Universität Zürich in den Fächern Philosophie (Hauptfach), Volkswirtschaftslehre und Sozialpsychologie Abschluss als <i>lic. phil.</i> (Master of Arts)
10/2007–03/2008	Auslandssemester an der Humboldt Universität zu Berlin, Studium in Philosophie und Volkswirtschaftslehre
2003	Matura mit dem Schwerpunktfach Wirtschaft und Recht

Berufserfahrung

10/2015–	x28 AG (Thalwil) (Betreiber verschiedener Jobplattformen): Praktikant Content Management & Social Media
08/2015–09/2015	Level Consulting AG (Zürich) (Mittelgrosse Personal- und Unternehmensberatung): Mitarbeiter im Marketing
02/2013–09/2014	Universität Zürich: Dozent Ko-Leitung von zwei Seminaren zur Philosophie der Kunst für Bachelorstudierende
09/2007–09/2012	Universität Zürich: Tutor Diverse Tutoratsstellen im Fach Philosophie
08/2008–03/2009	Detecon AG (Zürich) (Weltweit tätige Management- und Technologieberatung): Praktikant
10/2004–10/2007	Level Consulting AG (Zürich): Werkstudent (20–40%)